

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

Katedra výtvarné výchovy

Počátky umění a princip nalezeného tvaru ve výtvarné výchově

The origins of art and principles found in the form of art

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Autor: Michaela Martinková

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Praha 2014

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Michaela Martinková**

Studijní program: **Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto bakalářskou práci:

Název práce: **Počátky umění a princip nalezeného tvaru ve výtvarné výchově.**

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

Studentka prostuduje literaturu o archeologické a uměleckohistorické problematice počátků umění, zhuštěně naformuluje výsledky svého studia a pokusí se souhrnně zformulovat studované vědecké hypotézy o vzniku a podobách prvotního umění. Jelikož v obecnějších hypotézách o vzniku umění existuje předpoklad o spatření významového imitativního tvaru v nalezených přírodních útvarech nejrůznější velikosti, lze studiem literatury formulovat tuto hypotézu s pomocí tvarové psychologie jako jedno z východisek pro definici počátku umění.

Další studium bude zaměřeno na oblast moderního umění, které na principu nalezeného tvaru a jeho interpretace postavilo některé postupy tvorby, a studentka se pokusí najít reprezentativní příklady jeho využití.

Praktická výtvarná část bude vycházet v grafické tvorbě ze zkoumání tvaru Pálavy.

Následující část práce bude formulovat výtvarný projekt na principu nalezeného tvaru ve výtvarné výchově.

Seznam odborné literatury:

BOUZEK, Jan. Pravěk českých zemí v evropském kontextu. Vyd. 1. Praha: Triton, 168 s. Dějiny do kapsy, 1. ISBN 80-725-4685-6.

BOUZEK, Jan. Umění a myšlení: jak se lidské myšlení zrcadlí v dílech výtvarného umění a jak umění ovlivňuje naše vnímání i myšlení. Vyd. 1. Praha: Triton, 289 s., [84] s. obr. příl. ISBN 978-80-7387-278-6.

CLOTES, Jean, Barbora PŮTOVÁ a Václav SOUKUP. Pravěké umění. Vyd. 1. Praha: Akademie veřejné správy, 2011, 265 s. ISBN 978-808-7207-048.

SVOBODA, Jiří. Paleolit Moravy a Slezska. 3. vyd. Brno: Archeologický ústav AV ČR, 2009, 303 p. ISBN 978-808-6023-908.

PODBORSKÝ, Vladimír. Pravěké dějiny Moravy. V Brně: Muzejní a vlastivědná společnost, 1993, 543 s., [24] s. obr. příloh. Vlastivěda moravská, sv. 3. ISBN 80-850-4845-0.

SVOBODA, Jiří A. Čas lovců: dějiny paleolitu, zvláště na Moravě. Ilustrace Pavel Dvorský. Brno: Archeologický ústav Akademie věd České republiky, c1999. ISBN 80-860-2319-2.

KLEIBL, Josef; BURIAN, Zdeněk. Dějiny psané kamenem : po stopách člověka minulosti. 1. české vyd. Praha: Artia, 1976. 61 s.

MAZÁK, Vratislav. Jak vznikl člověk : saga rodu Homo. 1.vyd. Praha : Práce, 1977. (Kotva)

KLÍMA, Bohuslav. Dolní Věstonice : tábořiště lovců a mamutů. Praha: Academia, 1983. ISBN (brož.

SVOBODA, Jiří A. Počátky umění. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011, 335 s. ISBN 978-80-200-1925-7.
SVOBODA, Jiří. Mistři kamenného dláta: umění pravěkých lovců. 1. vyd. Praha: Panorama, 1986, 249 s., [32] s. čb. a barev. fot.
READ, Herbert Edward. Výchova uměním. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967, 421 s., [30] s. obr. příl.
SVOBODA, Jiří A. Dolní Věstonice - Pavlov: místo: jižní Morava, čas: 30 000 let. 1. vyd. Mikulov: Regionální muzeum v Mikulově, 2010, 60 s. ISBN 978-808-5088-342.
PRICHYSTAL, Antonín. Kamenné suroviny v pravěku východní části střední Evropy. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009. ISBN 978-802-1049-284.
DARWIN, Charles. O původu člověka. Vyd. 2., rev. Praha: Academia, 2006, 357 s. Europa. ISBN 80-200-1423-3.
LOMMEL, Andreas. Pravěk a umění přírodních národů. Praha: Artia, 1972, 188 s.
ZHOŘ, Igor. Hledání tvaru: čtení o moderním sochařství s historickým prologem. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, 93 s.
FISCHER, Ernst. O nezbytnosti umění. 1. vyd. Praha: Orbis, 1962. 230, [2] s., [20] s. obr. příl. Malá moderní encyklopedie; sv. 36.

Vedoucí bakalářské práce: **prof. PhDr. Daniel Ladislav, Ph.D.**

Oponenti:

Konzultanti:

Datum zadání bakalářské práce: 6.5.2014

Termín odevzdání bakalářské práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku

.....
Martimková

Student

.....
I. Tauer

Vedoucí katedry

V Praze dne 13.5.2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze podklady (literaturu, projekty, SW atd.) uvedené v příloženém seznamu.

Nemám závažný důvod proti zpřístupňování této závěrečné práce v souladu se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) v platném znění.

V Praze dne

podpis:

Poděkování:

Děkuji panu prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D. za vlídné a podněcující vedení mojí bakalářské práce. Dále děkuji paní PhDr. Věře Uhl Skřivanové, Ph.D. za inspirativní připomínky k formální i obsahové stránce práce a panu PhDr. Janu Šmídovi, Ph.D. za pomoc při řešení problematiky administrace úzce související s touto prací.

ANOTACE (ABSTRAKT)

Bakalářská práce je vzhledem do problematiky počátků umění v období paleolitu, které uvádí v přímou návaznost na tvorbu kamenné industrie. Zdůrazňuje zásadní aspekty tvůrčího využití prekonceptů a schopnosti tvarové asociace, které zkoumá a demonstruje na příkladech artefaktů vzniklých na území jižní Moravy ve střední fázi mladého paleolitu. Jejich smysl nachází také v projevech a koncepcích moderního umění, jejichž prostřednictvím nachází možnosti využití i ve výuce výtvarné výchovy.

Klíčová slova: počátek, umění, pavlovien, Věstonice, venuše, gravettien

ANNOTATION (ABSTRACT)

Bachelor thesis is an approach to origins of art in the Paleolithic period, indicating in direct relation to the formation of stony artefacts. It emphasizes the fundamental aspects of the creative utilization of preconceptions and form Association, which explores and demonstrates using examples of artifacts created in South Moravia in the middle phase of the Upper Paleolithic. Their meaning is also in the speeches and concepts of modern art, by means of them finds a possibility to use in teaching art education.

Key words: origin, art, pavlovien, Vestonice, venuses, gravettien

OBSAH

OBSAH	5
ÚVOD	7
1. POČÁTKY TVŮRCE - OD NALEZENÉHO TVARU K NÁSTROJI	8
1.1. Tvarová asociace jako podněcovatel fantazie našich předků	10
1.2. Destrukci tvaru k prvnímu nástroji - oldovanská kultura člověka zručného	12
1.3. Inovace tvaru industrií v acheulské kultuře člověka vzpřímeného	13
1.4. Mousterská kultura člověka neandertálského	14
1.5. Expanze tvaru v kultuře a umění člověka dnešního typu	16
1.6. Redukce tvaru v umění paleolitu	21
2. UMĚNÍ A FORMY V GRAVETTIENU MORAVY	21
2.1. Lovci mamutů na sídlištích pod Pálavou	21
2.2. Kamenná industrie pavlovienu a specifika jejího tvaru	23
2.2.1. Vliv výběru materiálu na konečný tvar artefaktu	24
2.2.2. Tvarové a funkční obměny hrubé kamenné industrie	25
2.3. Formy kostěné industrie a techniky zpracování	25
2.4. Skulptury a jejich tvarová podobnost	29
2.4.1. Vliv prekonceptu zvířete na tvorbu zoomorfních skulptur	33
2.5. Barviva a artefakty sloužící k ozdobě těla	35
3. TVAR PŘEDMĚTEM ZÁJMU VĚD	36
3.1. Tvar v psychologii	37
3.1.1. Definice pojmu a vliv mechanismu vidění na percepci tvaru	37
3.1.2. Percepce tvaru v zákonech tvarové psychologie	39
3.1.3. Působení tvaru na emoce člověka	42
3.2. Tvar ve výtvarné pedagogice	43
3.2.1. Koncepty a prekoncepty aneb vliv předchozí zkušenosti na výtvarný projev	43
3.2.2. Tvar, malý tvar a forma ve výtvarném projevu	44
4. NALEZENÝ TVAR INSPIRACÍ MODERNÍMU UMĚNÍ	45
4.1. Tvarová asociace v explosionismu Vladimíra Boudníka	45
4.2. Princip nalezeného tvaru v grafické tvorbě Ondřeje Michálka	47
4.3. Spontaneita užití nalezeného tvaru v dadaistických kolážích a asamblážích	48
5. TVAROVÁ ASOCIACE A NALEZENÝ TVAR V MÉ TVORBĚ	48
5.1. Autorská koncepce cyklů pro praktickou část bakalářské práce	48
5.2. Prezentace kresebného cyklu	50
5.3. Prezentace grafického cyklu	51
6. NÁVRHY A REALIZACE VÝTVARNÝCH ÚKOLŮ	52

6.1.	Didaktické struktury příprav výtvarných úkolů	52
6.1.1.	Krajina mých předků	52
6.1.2.	Jaký tvar má kůň?	53
6.1.3.	Tajemství otisku	53
6.2.	Reflexe realizace výtvarného úkolu „Jaký tvar má kůň?“	54
6.3.	Reflexe realizace výtvarného úkolu „Tajemství otisku“	56
7.	ZÁVĚR	60
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	61
	SEZNAM OBRÁZKŮ	62
	PŘÍLOHY	63

ÚVOD

První kapitoly práce jsou věnovány problematice vzniku kamenné industrie, kterou vnímám jako nosný prvek kultur prvních lidí a prezentuji ji jako předstupeň počátkům umění. V kontextu evolučního vývoje považuji za klíčové prvotním projevům člověka faktory adaptace na prostředí a proces hominizace. Bez jejich přičinění by nikdy nedošlo ke změnám anatomie pohybového aparátu ruky, a tudíž ani k vývoji jednoho z hlavních zprostředkovatelů konceptů umělce. Zaměřuji se hlavně na kultury hominidů, u nichž byla tvorba kamenné industrie vědecky prokázána. Na konkrétních příkladech demonstruji tvarové a funkční inovace typických reprezentantů - nástrojů dané kultury, jejichž funkčnosti a specifického tvaru bylo dosaženo za pomoci určitých technik. Při zkoumání artefaktů jsem si povšimla tvarové podobnosti jednotlivých kolekcí, která mohla souviset s funkcí nástroje a s původním tvarem nalezeného materiálu vůbec. Určila jsem tedy toto zjištění jako jeden z předmětů zkoumání, jehož výsledky by se mohly stát inspirujícími pro moji navazující práci a aplikaci do výtvarné výchovy. V návaznosti na vývojovou linii člověka se dostávám až k období střední fáze mladého paleolitu tzv. gravettien, jehož zástupci byli již lidé dnešního typu a kde také počátky umění vrcholí.

Protože pocházím z jižní Moravy, kde se v bezprostředním okolí Pálavských vrchů nachází jedno z nejvýznamnějších archeologických nalezišť gravettien, rozhodla jsem se, vysvětlit ve druhé kapitole problematiku počátků umění, včetně jeho charakteristických znaků na artefaktech náležících do tohoto období. Kapitola svým rozsahem odpovídá mému zájmu o krajinu a vůbec minulost místa, kde se cítím být doma. Troufám si říci, že ji považuji za srdeční záležitost. Tato skutečnost se promítá i v dílech vytvořených pro výtvarnou část bakalářské práce. Tvoří ji dva cykly - kresebný a grafický. Oba vycházejí z podnětů tvarové asociace, které ve mně vyvolává pohled na tvarově variabilní a inspirativní horizont Pálavy.

Jak napovídá část názvu práce, jedním z nejdůležitějších principů paleolitického umění bylo využití nalezeného tvaru. Cílem této bakalářské práce je nalézt, prostřednictvím problematiky počátků umění, společné faktory primárně ovlivňující zacházení s nalezeným tvarem jak v období pravěku, tak v současnosti.

Problematiku tvaru zkoumám nejen z hlediska uměleckého, ale též psychologického a výtvarné pedagogického. Informace, které jsem získala a zaznamenala v teoretické části práce, aplikuji do výtvarné pedagogiky v podobě výtvarných úkolů pro různé věkové skupiny studentů. Cíle výtvarně pedagogické koncepce úkolů předpokládají seznámit studenty hravou formou s počátky umění, jejich základními principy a přesahy do moderního umění.

1. POČÁTKY TVŮRCE - OD NALEZENÉHO TVARU K NÁSTROJI

Dnes se již nejspíš nedozvíme, jaký faktor přinutil naše předky opustit bezpečí korun stromů. S jistotou však můžeme říci, že s touto změnou způsobu života se zvýšila potřeba obrany před predátory a jinými nástrahami okolí, oproti kterým se ocitli v nevýhodě. Nezkušenost související s adaptací na nové prostředí často znamenala otázku života a smrti. V průběhu evolučního vývoje, jistě také pod tlakem přírodního výběru, dokázali těchto zkušeností využít a své nedostatky vyvážit jinou formou přizpůsobení-se.

Jednou z podmínek přežití byla nutnost začít se organizovat a dorozumívat pomocí ustáleného způsobu zvuků a mimického projevu. Tento vývojový moment se nazývá instrumentální adaptace, postupně přecházející v adaptaci pracovní. Nelze je však považovat za jednotlivé zlomy, ale jejich provázanost lze pozorovat během celého evolučního vývoje člověka. Instrumentální adaptace je považována za velmi komplexní a dynamickou. Odráží se v řadě vývojových směrů. Nálezy kamenné industrie prokazují roli člověka jako bytosti vysoce přizpůsobivé. S pomocí industriálních artefaktů, vzniklých z nalezeného materiálu, dokázal uspokojovat potřeby, nutné pro přežití v daných podmínkách. Je jen přirozené, že tyto artefakty nabyly s postupem času využívání různých technických, technologických a tvarových obměn. Smysl takových inovací můžeme hledat nejen v již zmíněné adaptaci na prostředí, ale také například v potřebě náležitosti k určité skupině - tlupě. Každá skupina vyráběla odlišné typy nástrojů, jejichž vzhled a tvar se mohl odvíjet v závislosti na funkci, kterou jednotlivé kusy plnily. (SVOBODA, 1986)

Tzv. typologickou metodou, na základě shodných či velmi obdobných znaků - zejména podle velikosti, techniky, barvy či užitého materiálu je možno určit hlavní

ukazatele pro jejich hodnocení. Dle vyhodnocení výsledků takového výzkumu byl vytvořen systém kultur.

Pojmenování každé z nich se odvíjelo od nalezišť, kde archeologové našli jednotlivé artefakty, nebo podle charakteru znaků, které vykazovaly. Naším předkům bylo vlastní střídat místa svého pobytu, proto se na některých místech můžeme setkat i s více kulturami najednou. Stopy kultury, zanechané v místech pobytu překryly postupem času nánosy zeminy, nejčastěji hlíny či šterku, které mezi nimi vytvořily tzv. vrstvu sterilní, která je od sebe oddělovala a usnadnila tak jejich pozdější komparaci a zkoumání. (MAZÁK, 1986)

Funkce a styl jako sobě protikladné faktory utvářejí vzhled nástroje. Předmět, vykazující známky stylizace podává výpověď o svém autorovi. Tvar kamenné industrie také v zásadě ovlivňovala struktura a vlastnosti suroviny, kterou tvůrce našel a využil.

Ta pak měla zásadní roli také v práci s nalezeným tvarem. Materiálová specifika takových souborů úzce souvisejí také s faktem, zda se tvůrce nacházel či nenacházel u zdroje, odkud lehce surovinu získal. (SVOBODA, 1986)

Jelikož ne každý měl výsadu života u zdroje, či alespoň v jeho blízkosti, bylo nutné podniknout cestu tam, kde ho byl dostatek. Například oblast Pálavských vrchů, které se budu věnovat v dalších kapitolách, nedisponovala zdroji pazourku, proto se lidé pro něj vydávali až na území dnešního Polska.

Jak již bylo zmíněno, paralelně s vývojem člověka docházelo též k inovaci technologie jednotlivých typů industrií. Od počátečních valounů s jediným úštěpem, specifických pro člověka zručného, pokročilo nakládání s tvarem materiálu až k technicky promyšlené tzv. čepelové industrii, jejíž výskyt se vztahuje primárně k oblasti Dolních Věstonic a Pavlova na Moravě.

Úspěšným výzkumem paleolitické industrie a k ní se vztahujícími kulturami bylo poukázáno na neoprávněnost domněnek společnosti, která pochybovala o vyšší úrovni myšlení našich předků.

Jestliže naši předkové vyráběli své nástroje za účelem dosáhnout specifického cíle, pak se na samém konci vývoje člověka, v období zvaném mladý paleolit, setkáváme s artefakty, které jsou konceptuálně v opozici s veškerou dosavadně vytvořenou industrií. Vykazují totiž mnohem větší míru volnosti provedení a svými náměty směřují k ukázce individuality jejich tvůrce - setkáváme se s prvním uměním.

Nejen první umělecké artefakty, ale celé paleolitické umění lze nazvat monotematickým, neboť se jednalo o znázorňování jediných tematických prvků, nejčastěji člověka a zvířete, bez vzájemné závislosti. (SVOBODA, 1986)

1.1. Tvarová asociace jako podněcovatel fantazie našich předků

Duševní schopnosti člověka se po celé období paleolitu podrobovaly vývoji. Tato skutečnost se odrazila i na artefaktech, které vytvářeli. Vystala proto potřeba zaujetí určitého postoje k těmto projevům člověka označovaným jako počátky umění. Současná archeologie potvrzuje, že tyto projevy zasáhly do každodenního života člověka a byly jeho nedílnou součástí, i přestože se, v komparaci se současným uměním, jedná o artefakty odlišného charakteru. Shodují se však, že stejně jako dnes, i tehdy umění překročilo rámec naplnění praktické stránky života, označili proto tyto artefakty za "neutilitární" projevy člověka. Procesem antropogeneze došlo k urychlení vývoje lidského mozku, což se v kombinaci s již nabytými genetickými vlastnostmi projevovalo dovedností samostatně myslet a doplnit tak jednotlivým funkčním nástrojům i styl. Jedním z nejzvláštnějších projevů, co se vzhledu a funkce artefaktu týká, jsou kameny otloukané člověkem dělným (*Homo ergaster*) do tvaru koule. Tajemné jsou jejich nálezy z Keni, kde se poprvé naskytlo jedno z možných vysvětlení jejich funkce. Koule byly nalezeny v souborech po třech kusech, jejich poloha výrazně připomínala užití házecích zbraní se zátěží na konci provazů. K vyloučení této možnosti došlo poté, co byly nalezeny v severní Africe tytéž předměty, ovšem s průměrem 30 cm a váhou 10 kg, takže jejich házení nepřipadalo v úvahu, nehledě na to že jejich upevnění k sobě by vyžadovalo pokročilou znalost technologie šití. O to tajemnější se stala skutečnost, že jejich účel není dodnes znám. Kromě koulí se taktéž v oblasti Afriky objevují pěštní klíny, které upoutají nejen svojí symetrií, ale též podobností s tvarem lidské ruky. Pravidelné formy artefaktů souvisí s pokusy o napodobení již známých geometrických tvarů (i symetrie), z okolní přírody. (VALOCH, 2009)

Ostatně příroda zůstala věrným zdrojem inspirace lidem také mnohem později - v mladém paleolitu. Lovci připisovali symbolický význam přirozeným tvarům, horským hřebenům, skálám i jiným přírodním objektům či předmětům nápadným pro své specifické vlastnosti. Tyto objekty se nazývají naturfakty. Spontaneita reakcí, vyvolaných při pohledu na krajinné útvary poukazuje na schopnost práce s momentálními vjemy.

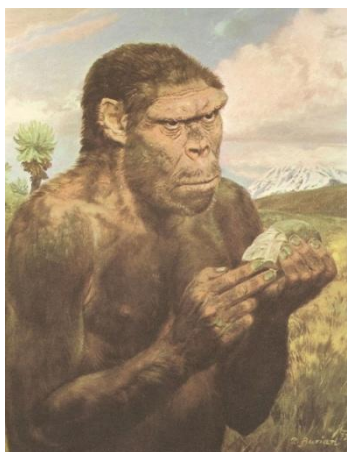
Vnímání těchto forem a schopnost jejich transformaci v artefakt je více než výmluvná. Sám tvar skalního útvaru, krápníku, nebo výstupku může dát podnět k jednoduchému zásahu a dotvoření v podobu asociovaného zvířete, nebo jeho tělesného specifika. Například v jeskyni Altamira, kde strop tvořily oválné výstupky nápadně zoomorfního charakteru, se lidé rozhodli doplnit je náročnou malbou do podoby bizonů, která se posléze rozšířila po celé ploše stropu.

Tak se ale stalo již bez ohledu na tvar. Nemusí se však nutně jednat o celkovou přeměnu, můžeme se setkat i s jednodušším způsobem doplnění - např. jediný bod jako oko. Přirozený tvar však neinspiroval pouze obrysovými liniemi, ale též texturami materiálu, nebo jeho strukturou. Asociace však nezůstaly pouze u fauny. Tvary inspirovaly člověka i v souvislosti s povědomím o vlastním těle. Symbolika ukrytá v krápnících, evokujících mužský úd, nebo v chodbách jeskyní, jejichž průřez chodeb připomíná ženské lůno, doplňuje důležitost fantazie více, než cokoliv jiného. Všeobecná důležitost je v paleolitického umění spojena i se senzitivitou pozorovatele a jeho následné reakce na linie horizontů vzdálenějších pohoří, či kopců. (SVOBODA, a další, 2011)

Samotný horizont Pálavy, jako výrazný orientační bod v jinak rovinaté krajině, mohl být inspirací pro mnoho paleolitických zoomorfních soch, nalezených v lokalitě Dolních Věstonic a Pavlova a nepřestává udivovat dodnes. Aby bylo možno lépe porozumět vzniku umění, je třeba seznámit se nejprve s kulturami a souvisejícími artefakty, jejichž existenci považují za fázi pro počínající umění zcela nezbytnou.

1.2. Destrukci tvaru k prvnímu nástroji - oldovanská kultura člověka zručného

Jak již napovídá pojmenování jednoho z druhů, tito hominidé nejstaršího paleolitu začali uvědoměle vyrábět první kamenné nástroje. Je nesmírně důležité zdůraznit, že k



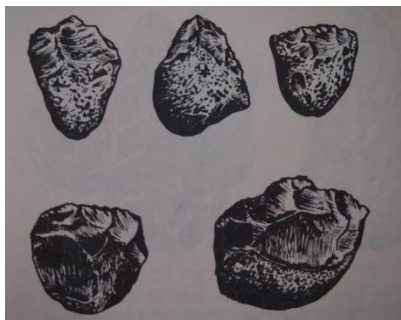
**Obrázek 1 – Homo habilis
(KLEIBL, 1976)**

takovým úkonům, k nimž cílevědomá práce s materiálem beze sporu patří, vedla ještě dlouhá cesta. Naši předkové museli projít velkými změnami v anatomických dispozicích. Tato zásadní změna se nazývá proces hominizace, jenž provází několik faktorů. Za první jsou považovány změny v opěrném aparátu související s napřimováním postavy. Proces dále pokračuje zdokonalováním anatomické stavby ruky, což umožnilo přesně uchopit i menší předměty mezi palec a ukazovák, tzv. precision - grip. Člověk zručný ještě nebyl schopen užívat svoji ruku tak jemně, jako člověk moderní, nicméně

cit, s nímž ji ovládal, už mu umožňoval nástroje vyrábět i využívat.

Na rozdíl od Australopitéků si už nevystačil s pouhým využitím původního tvaru nalezeného materiálu, ale tento tvar zřetelně přizpůsoboval individuálním účelům. V tomto případě se tedy setkáváme s existencí vědomí, protože se jedná o činnost, která mu nepřinášela bezprostřední užitek, ale jejím prostřednictvím bylo onoho užitku teprve dosaženo. (MAZÁK, 1986)

Stejně jako sochaři současnosti vidí sochu v kameni dříve, než jej začnou opracovávat, neboť dovedou abstraktně přemýšlet, i člověk zručný musel mít představu, k jakému účelu bude vyrobený nástroj využit a jak vůbec dospět ke změně jeho stávajícího tvaru k vlastnímu prospěchu. Jen stěží by bylo možné dokázat, jakým způsobem dospěl k myšlence využití druhého kamene, jako nástroje pro odštěp. Za jednu z možností považuji zcela logicky princip náhody. Protože jeho ruce ještě nedisponovaly takovou mírou citlivosti, snadno mohlo dojít k pádu kamene a odrazu jeho hrany o jiný kámen, což by vedlo k nápadu využít předmětu stejné tvrdosti. Okamžik, kdy byl vyroben první nástroj lze považovat za velký kulturní i evoluční krok kupředu.



Obrázek 2 – Nástroje oldovanské kultury (MAZÁK, 1986)

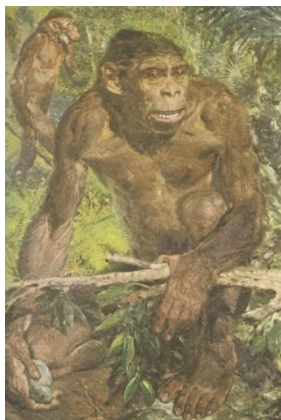
Pomocí této techniky dokázal vyrobit nejen nástroje hrubého tvaru jako například otloukače či sekáče, pro jejichž výrobu byl využit materiál jako kvarcit či láva, tak i nástroje drobnější - drasadla, škrabadla a odštěpovače z křemene a silicitů. Kultura se dostala do povědomí jako oldovanská. Nejtypičtějším nástrojem, užívaným těmito tvůrci se stal valounový sekáč - jednoduchý nástroj oválného tvaru s odraženou hranou

pro práci. (CLOTTE, a další, 2011)

Zejména na našem území, kde lidé často žili v blízkosti vodního toku, se přímo nabízí využit říčních valounů, jako materiálu vhodného k výrobě nástroje. Zjistili ale velmi brzy, že nahodilé rozbití valounu za účelem získání úštěpu nemusí přinést kýžený výsledek. Proto byli nuceni své snažení systematizovat.

1.3. Inovace tvaru industrií v acheulské kultuře člověka vzpřímeného

Před 1,9 - 1,8 miliony let se opět na území Afriky objevuje evolučně pokročilejší druh *Homo ergaster* - člověk dělný. V průběhu jeho migrace a osídlení oblasti Eurasie



Obrázek 3 - *Homo erectus* (KLEIBL, 1976)

vznikl druh *Homo erectus* - člověk vzpřímený, obývající toto území v období před 1,7 - 0,4 milionu let. Dosud trvající kulturu oldovanskou vystřídala acheulská. (CLOTTE, a další, 2011).

Na nástrojích tohoto typu je nejlépe možné pozorovat výrazné tvarové rozdíly artefaktu a s nimi související inovace, kterých bylo dosaženo v Acheulénu střední Evropy. V komparaci s prvními nástroji - valounovými sekáči oldovanské kultury se jedná o nevídaný převrat nejen v technologii, ale též v myšlení.

Obojí dokládá zcela odlišný postup, umožňující člověku vzpřímenému přiblížit se ideálnímu tvaru industrií. Nazývá se technika připraveného jádra, která je známá též pod přívzviskem jádrová. Pomocí této techniky vznikl nástroj zvaný pěstní klín, typický reprezentant vládnoucí kultury Acheulénu. (SVOBODA, 1986)

Nástroj byl vytvořen obíjením výchozího kusu kamene do tvaru oválu, typického pro valounové sekáče oldovanského typu s ostrou hranou a následným oboustranným obíjením

připraveného povrchu bylo dosaženo nejen kapkovitých pěstních klínů, ale též listovitých pěstních klínů a hrotů. Preciznost práce měla své kořeny nejen v praxi, zručnosti tvůrce a

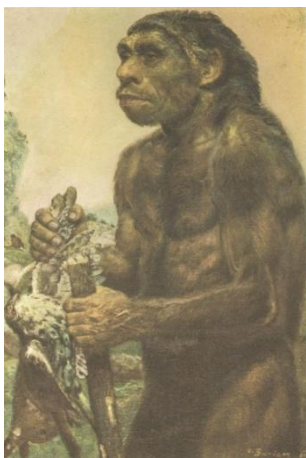


Obrázek 4 – Pěstní klín
(archiv autorky)

jeho estetickému cítění, ale také v čase, jenž jí chtěl věnovat. Cílený úder lidské ruky zanechá v kameni charakteristické znaky, které jej odliší od artefaktů vzniklých přírodní cestou. Použit lze jak úštěpy, tak jádro. V závěru období s převládající acheulskou kulturou se objevuje nový způsob opracování kamenné industrie známý jako levalloiská technika, vyznačující se plochým jádrem s jediným úštěpem. (SVOBODA, 1999)

Člověku vzpřímenému je přisuzována, kromě zdokonalení techniky opracování kamenných industrií, také znalost ohně. Výhody plynoucí z dovednosti správné manipulace s tímto živlem a objevy možností jeho dalšího využití v životě člověka mu přinesly do budoucna nesporné výhody.

1.4. Mousterská kultura člověka neandertálského



Obrázek 5 – Homo neanderthalensis (KLEIBL, 1976)

V časech poslední doby ledové před 230 000 -200 000 lety se objevuje a prosazuje zcela nový lidský druh, jenž získal označení Homo sapiens neanderthalensis - člověk neandertálský dle německé oblasti zvané Neandhertal, kde byly při archeologickém výzkumu objeveny jeho fosilní pozůstatky. Jako zástupce evolučně nejbližší člověku dnešního typu se nabízí jejich srovnání. Je prokázáno, že neandrtálci žili v tlupách a ani způsobem obživy nikterak nelišili od svých nástupců - anatomicky moderních lidí. Život obou dvou druhů byl zasvěcen lovu a sběru.

Vyspělost neandertálců dokládá skutečnost vývoje specifického systému kultů a způsobu pohřbívání. Na otázku komunikace tohoto druhu mezi jednotlivými členy tlupy odpovídají antropologové při zkoumání nalezených lebek. Brocovo centrum řeči v mozku, které je u lidí dnešního typu plně vyvinuto, bylo vytvořeno, ale chybějící výběžek na spodní čelisti ukazuje, že artikulovaná řeč nebyla ještě dostatečně vyvinuta. Jejich řeči byla tedy nejspíš pouze jednoduchá slova, doprovázena posunky. (MAZÁK, 1986)

Expanze této populace je odborníky datována do období před 135 000 až 28 000 lety, kdy se objevuje nejen na území Evropy - v Itálii, Španělsku či Chorvatsku, ale také na našem území.



Obrázek 6 – Nástroj mousterské kultury (archiv autorky)

Nástroje zde objevené v jeskyních Šipka, Kůlna či Švédův stůl jsou typické úštěpy z jader diskovitěho tvaru. K výrobě artefaktů využívali nejen kamene, ale také dřevo, kůži, parohy či kosti. Tato kultura je označována jako mousterská. (CLOTES, a další, 2011) Přízvisko získala podle archeologické lokality u vesnice Le Moustier. (1999)

Ve střední části paleolitu, kterému je tato kultura vlastní, se setkáváme též s jistou neuceleností v komparaci s předchozími kulturami. Není zdaleka tak jednotná, neboť se rozděluje na mnoho stupňů, ačkoliv naleziště artefaktů si nejsou vzájemně příliš vzdálená. (MAZÁK, 1986)

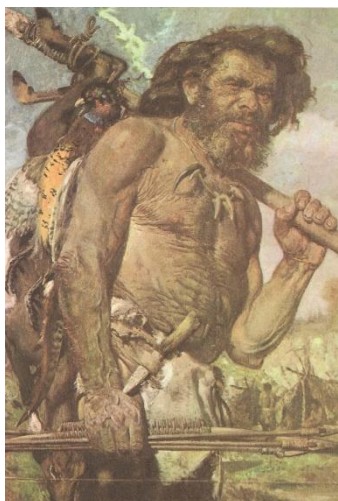


Obrázek 7 – Nástroje mousterské kultury (archiv autorky)

1.5. Expanze tvaru v kultuře a umění člověka dnešního typu

Před 200 000 - 140 000 lety vznikl v subsaharské Africe nezávisle na ostatních hominidních populacích anatomicky moderní člověk - homo sapiens sapiens. Postupně se rozšiřuje z Afriky, nejen na naše území, ale do celého světa. Pomalu, ale jistě nahrazuje všechny dosavadní hominidní populace, včetně člověka neandertálského. Na vzestupu byla též kulturní evoluce. V mladém paleolitu můžeme nejlépe sledovat inovace a rozvoj technologie výroby kamenné industrie. Objevuje se efektivní technika opracování kamenné suroviny v podobě čepelové industrie, která se vyznačuje nevídanými parametry. Délka těchto artefaktů totiž nejméně dvakrát převyšuje šířku. Takovými předpoklady k všestrannému využití dosud žádná ze známých technik neoplývala.

Protáhlý tvar umožňoval upevnění nástroje k dřevěné násadě, čímž se z artefaktu



Obrázek 8 – Homo sapiens sapiens (KLEIBL, 1976)

stala účinná zbraň, vyhovující životnímu stylu anatomicky moderních lidí. Vzhledem k převládajícím klimatickým podmínkám jim obživu zabezpečoval lov a sběr. Hovoříme tedy o kultuře komplexních "lovců - sběračů".

Vrhací zbraně se staly nedílnou součástí života každého lovce v mladém paleolitu, protože jen díky nim dokázal lépe prosazovat své záměry v náročných podmínkách doby ledové. K celkovému zlepšení přispěl i vynález luků a šípů, jejichž používáním se výrazně snížila vzdálenost mezi lovcem a kořistí, čímž se minimalizovala rizika zranění. (CLOTTE, a další, 2011)

Rychlý vývoj jejich kultury provázal nejen oblast materiálních technologií, jejíž výsledkem byly stále dokonalejší účelové artefakty, ale také lidskou tvořivost, kterou reprezentují první umělecké projevy v podobě jeskynních maleb, kreseb a rytin. Pojmy umění a umělec tak, jak je známe a užíváme dnes, neodpovídají záměrům vedoucím pravěkého člověka k osobitému výtvarnému vyjadřování.

V kultuře mladého paleolitu tedy již nehovoříme pouze o nástrojích, vytvářených člověkem za účelem přežití, ale také o mnoha artefaktech s funkcí ryze estetickou. Na základě těchto projevů rozlišujeme dvě skupiny.

První skupina tzv. parietálního, neboli nepřenositelného umění zahrnuje jeskynní malby, kresby či rytiny, kdežto druhá, do níž se řadí předměty osobní potřeby jako například zbraně, industrie, plastiky, se nazývá mobilní umění.

K tvorbě svých děl využívali tvůrci přírodních materiálů zejména mamutoviny, rohů, parohů, klů, zubů nebo kostí. Převládaly techniky sochařství, malířství rytby či řezby. Techniku malby aplikovali nejen na umění mobilní, ale též parietální, kde nanášeli pigment přímo na stěnu skály, nebo s jeho prostřednictvím zvýrazňovali nalezený tvar přírodního útvaru. Tyto pigmenty, potřebné k výrobě barvy, získávali opět z přírodních zdrojů, kde využívali minerálů, hornin a kovů. Nejčastěji je zmiňováno manganu, hematitu, okru či vápence. Barevná škála tedy byla zcela závislá na surovině a jejích barevných vlastnostech. Byla omezena na černou, bílou, červenou, žlutou, okrovou a hnědou. K dosažení dalších odstínů bylo nutné barvu zahřát. Rozdrcením a smícháním s vodou vznikl základ, ze kterého přidáním pojidla ze zvířecího tuku, tělních tekutin, rybího rosolu či rostlinné šťávy vznikla barva vyznačující se velmi dobrou přilnavostí k povrchu. Samotnému roztírání pigmentu v kamenné misce napomáhala kostěná těrka.

K nanesení na povrch využíval pravěký umělec toho nejbližšího nástroje, jaký mohl nalézt - vlastních rukou. Díky nim vznikaly jedny z nejsobitějších haptických projevů



Obrázek 9 – Negativní otisk ruky (archív autorky)

člověka s důrazem na osobní odkaz, prokazující zároveň hluboké sepjetí s přírodou. Nálezy pozitivních i negativních otisků rukou na skalních stěnách jsou pozoruhodné nejen z hlediska uvědomělosti identity ve společnosti, ale také jako způsob jejího prosazení. Negativního otisku bylo dosaženo přiložením ruky ke skalnímu povrchu a aplikací barvy fouknutím skrze dutou kost nebo stonek. Část plochy, kde spočívala ruka, tedy zůstala neobarvena. Naopak potíráním dlaně barvou a jejím následným otiskem na povrch vznikl

protipól předchozí techniky - pozitivní otisk. (CLOTES, a další, 2011)

Parietální umění svědčí o dispozicích stejného psychického potenciálu, který je znatelný u současné lidské populace. Dar vyvinuté řeči umožnil předávání této kultury dále. Uchovávání a rozvoj lidských poznatků a zkušeností skrze nové vynálezy je považována za specificky lidskou. Ke zrychlení kulturního vývoje přispěla též velmi častá populační migrace. (CLOTES, a další, 2011)

Průzkum tohoto období v Evropě však často nelze uplatňovat jinde na světě. Ve střední a východní Evropě jsou za nejstarší v období mladého paleolitu považovány kultury zvané szeletien a gravettien, do kterého se řadí již zmíněná kultura komplexních lovců - sběračů, uplatňující se též na západě kontinentu.

Kromě kultury gravettien se na západ soustřeďuje i aurignacien, ve kterém se kromě kamenné industrie objevují i první opracované nástroje z kostí. Na našem území lze tuto kulturu spatřit v kostěných hrotech z Mladečských jeskyní, známé jako mladečský typ, vyznačující se oválným průřezem a plochým jádrem. (PODBORSKÝ, 1993)

Pro mladší západoevropskou kulturu zvanou solutréen jsou charakteristické krásně v ploše opracované nástroje tvaru listové čepele. Premiérou ve výrobě jsou též kostěné jehly s ouškem.

Za nejmladší mladopaleolitickou kulturu je považován magdalénien, který se rozšířil z Francie asi před 13 000 - 12 000 lety. Kultura tohoto období je nazývána kulturou lovců sobů. Vznikla v jihozápadní Francii a odtud se rozšířila od oblastí severně od Alp až do střední Evropy. Zde ovlivnila naše území, konkrétně Moravu, kde lovci našli útočiště v jeskyních Moravského krasu. Kamenná industrie se vyznačuje jednoduchostí a celkovým zmenšením velikosti artefaktu. Nejčastěji se jedná o pilky, vrtáky, škrabadla, a dokonce nástroje potřebné k šití. Nechybí ani typicky úzké čepele, škrabadla, rydla nebo dlátka. O rozmanité činnosti člověka svědčí artefakty z kostí, parohů a mamutích klů. (PODBORSKÝ, 1993)

Za primární techniku opracování suroviny je v tomto období považováno štípání, pro které bylo využíváno nejen kusu kamene, jako například v oldovanské kultuře, ale též kusů dřeva, parohu nebo kosti pro jemnější práci s jádrem. Z kamenných surovin byl štípan pazourek, ale i radiolarit a křišťál. (PODBORSKÝ, 1993) Této techniky, za pomoci měkkého otloukače, bylo užíváno zejména pro výrobu artefaktů drobnějších rozměrů - pilek či nožů a artefaktů z křehkého materiálu, jako například obsidiánu. K výrobě dlouhé a tenké čepelové industrie, která by se pod tlakem úderu tvrdého otloukače rozlomila, bylo též využíváno měkčích otloukačů například kostěných.

Jinou variantou je štípání tlakem. Tohoto postupu volil tvůrce jen při detailnějším opracování nástroje - tzv. retuši. Při štípání tlakem se uplatnily nástroje z parohu. Tento postup se předpokládá jako vhodný pro výrobu drobných mikrolitických nástrojů, které při zasazení ve větším množství do dřevěného či kostěného topírka tvořily důmyslné zbraně k lovu zvěře.

Nálezy hrotů oštěpů s vyrytou rýhou uprostřed plochy nástroje svědčí o důmyslnosti pravěkého lovce. Činil tak, aby kořisti rychleji unikala z těla krev.



Obrázek 10 – Otloukač (archiv autorky)



Obrázek 11 – Mikrolitické nástroje (archiv autorky)

Ke konci období paleolitu se objevují industrie z kosti. Výroba se příliš nelišila od výroby industrie kamenné. K otloukání bylo využíváno kamene, jenž sloužil také jako podložka. Při odštěpu vznikly polotovary, jež se dále upravovaly, nebo byly využívány jako prosté škrabky. Nejprve byla vyhloubena v materiálu rýha, do které byl zasazen kamenný klín, do kterého člověk zasazoval úder tak dlouho, dokud kost či paroh podélně nerozštípl.

Příčné štípání platilo za náročnější techniku, neboť se surovina musela nejprve naříznout po celém obvodu a poté rozlomit. Rozlomené kusy se pak dále opracovávaly - přiosťřením, zdrsněním, nebo naopak ohlazením. (MAZÁK, 1986) Pilovité nože s ostrým ostřím lze bez nadsázky funkčně i tvarově přirovnat k nožům, jak je známe dnes.

Období kultury magdalénien u nás netrvalo příliš dlouho, nicméně přečkalo i nestabilní klimatické podmínky způsobené ústupem posledního ledovce mezi 13 000 a 11 000 lety př. n. l., kdy došlo k vyhynutí mamutů i mnohých dalších druhů zvířat charakteristických době ledové. (PODBORSKÝ, 1993)

V těchto časech se setkáváme též s nejznámějšími projevy parietálního umění v jeskyních Altamira a Lascaux. K monumentalitě objevu nástěnného umění v jeskyni Altamira se váže příběh o malé Marii a jejím otci donu Marcelinu de Sautuolovi - amatérskému badateli a milovníku historie.

Sautuola se dozvěděl o zážitku lovce, který se vypravil se svým psem na hon lišky. Když se ale jeho pes na nedalekém kopci, zvaném místními usedlíky Altamira, ztratil ve skalní rozsedlině, spustil se za ním. Narazil zde na ústí jeskyně, byl však natolik šťasten ze záchrany svého psího přítele, že jí nevěnoval příliš pozornosti. Dona Marcelina po vyslechnutí příběhu přemohla přirozená zvědavost. Neváhal a vydal se prozkoumat místo, o kterém lovec hovořil. Jaké však bylo jeho překvapení, když zde našel, kromě opracovaného pazourku a kostí pravěkých zvířat také celou kostru jeskynního medvěda.

Postupně jeskyně odhalila celou kolekci kamenné industrie, jejichž pravost byla ověřena odborníkem na prehistorii doktorem Eduardem Piettem. O Sautuolovy objevy se zajímala též jeho dcera Marie, která otce o návštěvu jeskyně prosila tak dlouho až roku 1879 jejímu přání vyhověl.

Zatímco Sautuola zkoumal dno pozemního prostoru, vydala se devítiletá Marie s lucernou v ruce prohlédnout si zbývající část jeskyně. Najednou ho vyrušil od práce křik: „Býci, býci!“. Okamžitě vyběhl a skutečně! Ve světle lampy spatřil nevídanou krásu. Celý strop byl pokryt nádhernými malbami bizonů, divokých koní, prasat a laní. Obrazy zvířat pocházely zcela nepochybně z dob pravěku. Kdo však bude přesvědčen o pravosti jejich nálezů? Když roku 1880 vydává práci o objevu učiněném v Altamiře, je nařčen, jako amatérský badatel, z podvodu a autorství maleb bylo přisouzeno soudobému malíři.

Žádný ze znalců nevěřil, že tak věrného zachycení podoby zvířat by byl schopen některý z našich předchůdců. Uplynulo třináct let, než byla učiněna přítrž pochybám. Stalo se tak až s objevem rytin mamutů, praturů, divokých koní a jiných zvířat učiněným historikem Emilem Riviére v jeskyni La Mouthe. Protože zde objevil též předměty z období mladého paleolitu, nedalo se již o pravosti pochybovat, neboť důkaz byl nezvratný. Definitivně byla pravost maleb v Altamiře potvrzena až poté, co je v roce 1902 na vlastní oči spatřil jeden z nejvýznamnějších kritiků profesor Emil Cartailhac z Francie. Byl natolik nadšen tím, co viděl, že se okamžitě omluvil dceři dona Sautuola Marii za veškeré předchozí pochybnosti a svoji omluvu zopakoval odborným článkem. Omluvných slov ani obdivu se však její otec nedožil. (1999)

1.6. Redukce tvaru v umění paleolitu

Paleolitický umělec nepracoval s kompozicí, vytvářel jednotlivá díla jako celky, ale nespojoval je do scén. Vyjadřoval se tedy spíše soustavou symbolů a znaků. Často se opakuje motiv zobrazení dvou zvířat stejného druhu, který byl zřejmě vybraným motivem s pevně daným významem. Kořeny jednotlivých symbolů a znaků provázející počátky umění je třeba hledat v tendencích ke zkratce a schematizaci. Nakonec nemusel ani zobrazit celou postavu zvířete, a přesto jej ostatní dokázali bezpečně identifikovat. Dokázal totiž abstrahovat a vystihnout jeho nejcharakterističtější rysy, které odpozoroval při kontaktu s ním v průběhu svého života. Například bizona či koně zobrazoval linií hřbetu. Vlastní význam se vztahuje pravděpodobně také k figurálnímu zobrazování. (SVOBODA, 1986)

Redukce tvaru se dotkla také motivu krajiny a jejího zobrazování. Na ukázce složitého vzoru vyrytého na mamutím klu, interpretovaném Bohuslavem Klímou jako mapa prostoru Pálavských vrchů, je krajina zredukována do tvarů majících konkrétní význam. Šrafování evokuje upozornění na strmost svahů. (SVOBODA, a další, 2011)



Obrázek 12 – Mapa prostoru Pálavských vrchů na mamutím klu (archiv autorky)

2. UMĚNÍ A FORMY V GRAVETTIENU MORAVY

2.1. Lovci mamutů na sídlištích pod Pálavou

V době kolem roku 40 000, kdy studenou fázi poslední doby ledové vystřídalo krátké oteplení podnebí, objevuje se kromě převládající stepi lesní porost.

V průběhu tohoto střídání se na území Evropy šíří migrující civilizace mladého paleolitu, v jejímž životním stylu převažuje sběr a lov. Jedná se o populaci anatomicky moderního člověka - *Homo sapiens sapiens*, která nahrazuje doposud převažující populaci člověka neandertálského- *Homo sapiens neanderthalensis*. (SVOBODA, 1986)

Období střední fáze mladého paleolitu zvané gravettien získalo svůj název podle francouzského naleziště La Gravette. Zahrnuje kultury typické pro východní a střední Evropu. Gravettské umění nalezené na našem území, zejména v oblastech jihomoravských Dolních Věstonic a Pavlova, bylo souhrnně pojmenováno pavlovien, kde moravský gravettien vrcholí.

Místní osídlení bylo tvořeno lovci mamutů, kteří se svým životním stylem řadí mezi tzv. „komplexní lovce-sběrače“. (SVOBODA, a další, 2011)

Gravettští lovci mamutů nadále rozvinuli zkušenosti svých předchůdců a využívali nalezeného materiálu a potenciálu přírody. Na území Moravy se nacházel komunikační uzel, kde docházelo k přechodu stád zvířat a skupin lovců, přinášejících pazourek a radiolarit pro výrobu nástrojů. Ustálení importu materiálu k výrobě industrií se stalo pro toto období specifickým. Ze vzdálenosti nejméně 100 až 200 kilometrů byly importovány též barevně atraktivní suroviny. (CLOTTE, a další, 2011)

Kultura gravettienu východní Evropy, typově blízká našemu, byla dle nalezišť Avdejevovo a Kostěнки na území Ruska nazvána kostěnkovsko-avdejevská. (SVOBODA, 1986)

Prostředí, ve kterém se lidé pohybovali, bylo pro ně důležité stejně tak, jako pro nás v současné době. V průběhu období mladého paleolitu se Morava společně s oblastí Dolního Rakouska nacházela v soustavě úvalů mezi vrchovinami střední Evropy, které spojují údolí Dunaje. Právě v této krajině, tam kde krajina oplývá řekami, budoval gravettský lovec svá sídliště. Geografická poloha sídlišť pod Pálavskými vrchy se stala významným faktorem pro vývoj umění na Moravě. Většina artefaktů pocházejících z této oblasti vykazuje známky geometrického stylu a realismu, jež si vzájemně neoponují. Podstatnou, ne však podmíněnou se stala výrazná stylová tendence ke geometrizaci a redukci jejich tvaru. Výzkumy na základě zkušeností současného člověka navrhuji množství alternativ, jak číst specifické znaky, jimiž moravské gravettské umění oplývá, nicméně jejich skutečný smysl stále zůstává nedoložen. Hovoříme-li o symbolice, pak nelze opomenout ani zoomorfní tvar samotné Pálavy. Sídliště pod Pálavou vydaly již mnoho ze svých skrytých sbírek umění. Přenosné umění reprezentuje keramická tvorba,

zoomorfní a antropomorfní figurky s jejich fragmenty. Smysl těchto artefaktů je jasnější s vědomím důležitosti aspektu rituálu, který dokresluje mozaiku věci samotné. V principu tvorby, destrukce a tradic, které provázejí každý jeden kus lze spatřit jednu z funkcí paleolitického umění. Kamenná a kostěná industrie, artefakty, jimiž lidé zdobili svá těla a řezby do specifických materiálů je doplňují a napomáhají nám přiblížit gravettský umělecký svět. (VALOCH, 2009)

2.2. Kamenná industrie pavlovienu a specifika jejího tvaru

Tvorba kamenné industrie dosáhla v pavlovienu až na vrchol pomyslného žebříčku dokonalosti, zejména co se týče inovací a technologie výroby. Nalezené artefakty vypovídají nejen o znalosti čepelové industrie, ale též potvrzují oblibu techniky opracování suroviny štípáním.



Obrázek 13 – Retušér (archiv autorky)



Obrázek 14 – Úštěpy (archiv autorky)

Experimentální archeologie odhalila rekonstrukci techniky výroby charakteristické čepelové industrie, která se před 40 000 - 30 000 lety z Blízkého východu dostala až na naše území. Tvůrce osekal hrubou surovinu v jádro tak, aby dosáhl tvaru jehlanu. Takto upravený polotovár, pomocí přesného tlaku na kostěnou či parohovou tyčinku, často opatřenou kamenným hrotem, odbíjel čepelovité úštěpy. Neupravené je využíval jako nože, nebo hroty. Další úpravy za účelem získání industrie o specifickém tvaru spočívaly v retuši. Variant provedení takového úkonu bylo více. Provedeny byly buď tlakem, anebo úderem na dřevěnou tyčinku - tzv. retušér. Při výskytu velmi tenké čepele si napomáhal dokonce vlastními zuby a nehty. (CLOTTE, a další, 2011)

Jednotlivé soubory, pocházející z oblasti Dolních Věstonic a Pavlova, se odlišují od ostatních nástrojů řazených typologicky do období gravettien. Jsou považovány za raritní, a to vzhledem k doposud učiněným objevům nástrojů totožného období.

Jejich výjimečnost spočívá v množství a různorodosti nálezů industrií z mamutích kostí, klů a sobích parohů. Poprvé se setkáváme s úpravou kostěného materiálu, která spočívala v očištění povrchu oddělením tkáně od kosti. Velké nástroje tvaru lopatky vzniklé štěpením kostí a upravená žebra usnadňovala lidem práci. (PODBORSKÝ, 1993)

Znalosti technologie štípání kamene, získané předchozími generacemi, zúročili lovci mamutů při výrobě hrotů, nožů, rydel a jiných artefaktů, které se upevněním k násadě stávaly kopím či oštěpem. Vynikající souměrností upoutá soubor miniaturních nástrojů tvaru trojúhelníků a lichoběžníků, které vsazením do násady plnily funkci harpuny. (KLÍMA, 1983)

2.2.1. Vliv výběru materiálu na konečný tvar artefaktu

Výrobě kamenných nástrojů předcházela výběr vhodné suroviny dle specifických požadavků tvůrce. Nejčastěji se jedná o materiály kvalitní o dobrých štěpných vlastnostech. Takové, jejichž tvrdost a křehkost je v rovnováze, tudíž dovolují snadný úštěp s velmi ostrými hranami. Tyto požadavky splňoval nejen vůbec nejznámější pazourek, pro který lovci z Pavlova podnikali cesty až k severovýchodu Evropy, ale i rohovce a radiolarit. Menší počet zastávají minerály a polodrahokamy - opál, chalcedon, obsidián, jaspis, křišťál a další. (KLÍMA, 1983)



Obrázek 15 – Rohovec (archiv autorky)



Obrázek 16 – Radiolarit (archiv autorky)

2.2.2. Tvarové a funkční obměny hrubé kamenné industrie

Kromě ustálených forem čepelové industrie se na sídlištích v Dolních Věstonicích objevují také zcela odlišné nástroje, často větších rozměrů. Jejich funkce se přisuzuje hrubší práci při zpracovávání kamenných jader. Jedná se o z valounů křemene, křemence, pískovce a žuly přisekané klíny, drtiče, sekáče, pracovní podložky a disky. Horniny získávali z rozsáhlých říčních teras v nejbližším okolí. Přípravné práce a pracovní postupy byly prováděny pouze ve vymezených částech sídliště, kde byly později nalezeny fragmenty kamenné suroviny. Dispoziční řešení sídliště prozrazuje rozložení kamenné industrie v jeho celém rozsahu. Přisoudit funkci jednotlivým kusům lze dokonce i podle na nich zanechaných stop po činnosti. Soustřeďuje se zejména na otupení a vyhlazení pracovních ploch i původně ostrých hran nástroje.

I přes velké množství kamenné industrie lovci kvalitními surovinami neplýtvali. Zajímavostí a svým způsobem paradoxem jsou nálezy odhozených dokonalých nástrojů, což může být nejen důsledkem spěchu při opouštění sídliště, ale také jejich zavržení z důvodů, jenž zná pouze jejich tvůrce. Tvarové a funkční obměny hrubé kamenné industrie na sídlišti nespočívají v jejich inovaci, ale jsou podmíněny odlišným životním stylem a různorodostí skupin obyvatel, které se zde nacházely. (KLÍMA, 1983)

2.3. Formy kostěné industrie a techniky zpracování

V porovnání s množstvím kamenné industrie lze říci, že nálezy industrie z kosti jsou v pavlovienu mnohem méně časté. Důvodem je pravděpodobně obtížnost výroby a štěpení kostěného materiálu. Při procesu tvorby byl, stejně jako u kamenné suroviny, zohledňován účel budoucího použití artefaktu. Ten nedával možnost rozvoje tvaru a jeho zvláštností. Nástroje z kosti se v celém období mladého paleolitu tvarově ustalují a nenabývají zřetelnějších obměn.

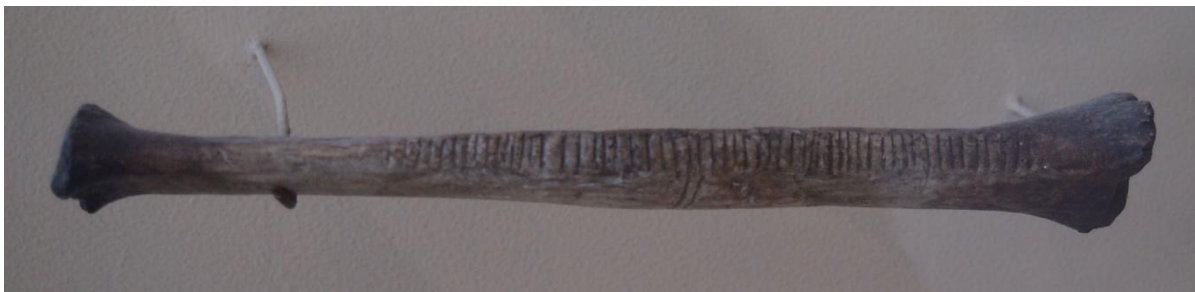
Za zvláště hodnotnou se považuje mamutovina, jejíž nálezy jsou na Moravě hojné i ve fragmentech v podobě podélně odštípnutých třísek. Odlišení nástroje od kosti, odhozené jako odpad není nemožné. Při bližším zkoumání se v místech, kde byla kost upravována, objevuje ohlazení, téměř vyleštění povrchu. Artefakt se tak výrazně leskne, jako by jej

tvůrce potřel glazurou. Dle jeho účelu užití se pak přidružují techniky, jako například rytí za pomoci rydla.

Konečného tvaru se dosahovalo odsekáváním menších částí kosti, která sice jako surovina není tolik tvárná jako kameny typu rohovce, ale od celku ji lze oddělit podobným způsobem. S rydlem je spojena též technika, pomocí které se do kosti dělaly hluboké zářezy. Na kostech výrazně odlišných velkou plochou - zejména mamutích lopatkách byla objevena technika plošného řezání a seškrabování svrchní části materiálu.

Technika rytí nespočívala v pouhém bezmyšlenkovitém řezání, ale objevuje se systematicky. Zpravidla rovnoměrné pokrývá povrch předmětu, nebo jeho část v pravidelných až geometrických vzorech, typických pro lokalitu Dolní Věstonice. Vyskytuje se nejen na kostech, ale i na třískách, mamutovině, nebo sobích parozích. Kompozice složená z rytmicky se opakujících krátkých vrypů, střídajících zářezy hlubší v rovnoběžné sestavě v příčných řadách šikmo na podélnou osu předmětu tvoří tzv. rybičkovitý ornament. Jejich samostatný výskyt v určitém počtu tvoří řadu, a ta poté obrazec. Tyto řady jsou často vysvětlovány jako číselný či početní záznam, zejména tehdy, nachází-li se na povrchu loveckých zbraní.

Jedním z nejznámějších artefaktů, o kterém se soudí, že sloužil právě pro početní záznamy, je tzv. počítací hůlka nalezená archeologem Karlem Absolonem. Jeho jméno je spjato s objevy archeologické stanice v Dolních Věstonicích. Jedná se o vřetenní kost vlka pokrytou krátkými příčnými rýhami téměř po celé ploše. Horní část tvoří 30 vrypů, spodní 25, přičemž poslední vryp z obou částí je protažen na celou šířku kosti, tvoří tedy výrazný předěl. Rýhy představují násobky pěti, jenž lze odvodit od nejpřirozenějšího počítadla na světě - počtu prstů na jedné ruce. (KLÍMA, 1983)



Obrázek 17 – Počítací hůlka (archiv autorky)

Nejvýraznější skupinu v nálezech z Pavlova a Dolních Věstonic tvoří šídla, k jejichž výrobě bylo využito takových kostí, jejichž úprava nebyla náročná, zpravidla stačilo jen přiosřit její hrot. Tvar těchto šídel je jemně přiosřen. Velmi útlé značně protáhlé tyčinky z kosti jsou považovány za jehly, byť nemají typické ouško. Nabízí se i možnost, že jich lovci využívali jako vlasových jehlic, nebo k úpravám kůží, potřebných při stavbě přístřešků.

Za výjimečný a tvarově příbuzný šídlu považují archeologové předmět - kostěnou dýku, která se našla v Předmostí. Zbrani sice chybí spodní část, kde se obvykle nachází drždlo, ale při bližším ohledání vyhlazené části ostří lze spatřit žlábek. Ten původně tvořil její dutou část. Zde sloužil jako krevní rýha. (KLÍMA, 1963)

Další skupinu kostěných artefaktů tvoří tzv. hladidla neboli vyhlazené dlouhé kosti, zvláště mamutí žebra, jejichž funkční hrana je upravena. Nástroj je tedy na jednom konci šikmo seříznut. Celkový tvar zakončuje oblouk. Často jsou velmi ploché a jejich seříznutím dosáhl tvůrce mnohem větší ostrosti předmětu. Ze stejné suroviny, mamutího žebra, ale jeho silnějších kusů se vyráběly též hladidla připomínající motyky. Na skutečnost blízkosti mezi kamennou a kostěnou industrií ukazují nálezy kostěných třísek, které svým vzhledem a způsobem opracování imitují úpravu kamenných nástrojů. Jemnější úprava tvaru třísky připomíná retuš kamenné industrie. Nálezy protáhlých kostních úštěpů se zaoblenou hranou z Pavlova dokonce svým vzhledem připomínají pěstní klín.

Poněkud drastickou funkci plnily široké a mohutné lopatky z mamutoviny, jejichž zlomky byly nalezeny v Pavlově. Sloužily hlavně k vybírání morku z dlouhých kostí velkých savců a mozků z jejich rozbitých hlav.

Odlišnou skupinu tvoří hroty k vrhacím zbraním, zejména ke kopím, oštěpům a šípům z mamutoviny, jejichž výskyt v nejrůznějších velikostech často připomíná jehlice. Zachovány byly však pouze ve zlomcích, celé kusy jsou v nálezech ojedinělé. Jedním z nejzajímavějších kusů zachovaných vcelku je artefakt dlouhý 45 cm s malou rytou šípkou v horní části hladké plochy. (KLÍMA, 1963)

Dovednost a píle, s jakou lovci mamutů tvarovali veškeré kostěné nástroje, je staví do pozice zdatných řezbářů. Předpoklady k těmto úkonům měly kořeny též ve znalosti specifík přípravy suroviny. Technologickou úpravou máčením jinak těžko tvarovatelného materiálu před samotným zpracováním bylo dosaženo částečné modifikace jeho vlastností. Množství polámaných mamutích kostí, úštěpů a hrubě osekaných klů svědčí o neustálém

učení a získávání zkušeností lovce - řemeslníka pro praktické užívání potřebných technologických postupů.

Naopak nejméně užívanou surovinou na pravěkých sídlištích Dolních Věstonic a Pavlova jsou sobí parohy. Nástroje z nich zhotovené jsou mezi ostatními nálezy raritní. Pokud se však přece jen podařilo nějaké objevit, jednalo se především o kopáče a bodce hrotitého tvaru. Prokazatelně se k úpravě industrií používalo též mamutích stoliček, jejichž ostré hrany plnily funkci struhadel sloužících k úpravě kůží. (KLÍMA, 1983)

Samotný kožený materiál se, stejně jako dřevěné násady vrhacích zbraní, nepodařilo dochovat vzhledem k dlouhé době, která dělila lovce mamutů a první archeologické nálezy. Do té doby bohužel dávno podlehla zkáze. O jejich existenci však nemusíme pochybovat, stačí si blíže prohlédnout figurky paleolitických venuší. Modelace některých z nich nepopírá způsob odívání člověka v dobách pravěku.

Ačkoliv je inventář kostěné industrie jižní Moravy stále srovnáván s kamenným, disponuje skupinou předmětů, které jej, dle mého názoru posouvají mnohem dál, než bychom si dokázali představit. Právě v období gravettienu se setkáváme s artefakty, které vykazují určitou míru výtvarného cítění, ale jejich funkce dává počátek zcela jinému uměleckému odvětví - hudbě.

Soubor kostěné industrie, označované jako hudební nástroje, poukazuje na skutečné úsilí lovce, které vynaložil k potřebě úspěšného lovu. Obsahuje nejen pomocné píšťaly a vábničky, ale i takové předměty, které mohly plnit funkci hudebního nástroje tak, jak je známe dnes. Vzhledem k vlivům magie a šamanismu na umění pravěku se nabízí jejich využití při náboženských ceremoniích za účelem tvorby melodických prvků k udávání rytmu. Otvory do materiálu nebyly vyhotovovány technikou řezby, nýbrž vrtáním. Teprve s nálezy flétny ze sobího parohu v Molodově, a poté i provrtaného lvího tesáku v Pavlově byla potvrzena i možnost jejich individuálního, nikoliv pouze účelového využití. (KLÍMA, 1983)

Lokalita Dolních Věstonic je výjimečná nejen již zmíněnými nálezy industrie, ale také mimořádnými objevy prostorných skládek kostí, které vznikaly jako důsledek projevu člověka, jako lovce. (KLÍMA, 1983)

2.4. Skulptury a jejich tvarová podobnost

Umění paleolitu je těsně spjato s antropomorfním zobrazováním, v němž dominují figurky žen. Celková převaha tohoto motivu souvisí s biologickou atraktivitou, která se nejvýrazněji promítla do umění mladého paleolitu, zejména v období gravettien. V průběhu období dosáhlo jejich zobrazování inovací a ve vrcholném období dokonce výrazné tvarové podobnosti. Tato podobnost se přisuzuje vzájemným kontaktům jednotlivých loveckých populací. V umění gravettien je ženské tělo nejen popisováno, ale též abstrahováno a jsou na něm zdůrazňovány podstatné prvky, symbolizující plodnost a sexualitu - široké boky a stehna.

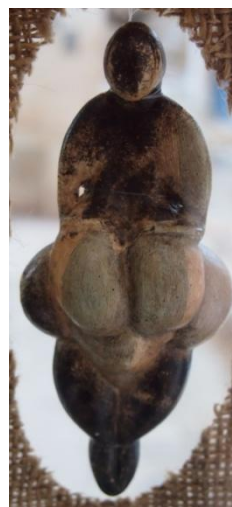
Lze říci, že jednotlivá zobrazení žen také podléhají určitým základním tvarům, které zahrnují kouli (venuše z Willendorfu a Gagarina), kosočtverec či ovál (venuše z Dolních Věstonic). Postavy jsou z velké většiny pojaty z přímého pohledu (enface). (SVOBODA, a další, 2011)



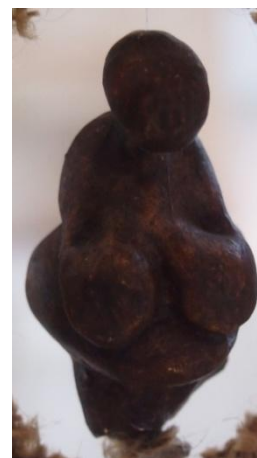
Obrázek 18 – Venuše z Laussel (archiv autorky)



Obrázek 19 – Willendorfská venuše (archiv autorky)



Obrázek 20 – Venuše z Lespugue (archiv autorky)



Obrázek 21 – Venuše z Gagarina (archiv autorky)

Jedním z nejznámějších projevů mladopaleolitického umění jsou artefakty zobrazující podobu člověka s důrazem na jeho specifické tělesné znaky. Ryze ženskou antropomorfní symboliku moravského gravettien a pavlovienu, zvýrazňující a stylizující prsa a vulvu, doplňují skulptury vykazující mužské pohlavní znaky.

Když dělníci při výkopu kanalizace na brněnské křižovatce ulic Francouzské a Přadlácké v roce 1891 narušili hrob muže, netušili, že ukrývá unikátní artefakt. Antropomorfní figurka z mamutoviny známá jako "Soška muže", kterou do sbírek



Obrázek 22 – Antropomorfní figurka muže z Brna (archiv autorky)

Moravskému zemskému muzeu věnoval profesor Makowsky, je společně s 6,5 cm vysokou Mužskou hlavičkou, nalezenou v roce 1890 u Dolních Věstonic, jednou z nejznámějších doložených figurek přímo zobrazujících muže. Sošky tohoto typu jsou mezi nálezy ženských figurek - venuší zcela ojedinělé.

Nalezené fragmenty Sošky muže z Brna jsou pozoruhodné nejen z hlediska námětu. Dochované fragmenty trupu a hlavy ukrývají dutiny pro dřevěné tyčinky, za pomoci kterých tvůrce spojil tyto části dohromady. Paže byly k trupu připevněny pravděpodobně pomocí systému plošek, z nichž se však dochovala pouze jediná, a to na levé paži. Ačkoliv ani dolní končetiny nebyly dochovány, na jejich existenci poukazují dvě plochy po obou stranách zvýrazněného pohlaví. (VALOCH, 2009)

Celková skladba figurky připomíná mechanismus skladby loutek, uplatňující se i v současném loutkářském řemesle.



Obrázek 23 – Antropomorfní figurka muže z Brna – detail plošky (archiv autorky)



Obrázek 24 – Antropomorfní figurka muže z Brna – detail plošky (archiv autorky)

Další zajímavý příklad zobrazení člověka našel v roce 1936 Karel Absolon při výzkumu hrobu šamanky v Dolních Věstonicích. Jedná se o artefakt na první pohled vykazující výtvarně zcela specifický projev.

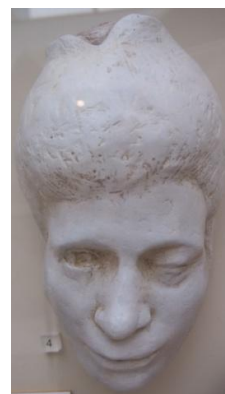
Dosud totiž nebylo nalezeno žádné mladopaleolitické skulptury, která by tak věrně reprezentovala zobrazení lidského obličeje, jako trojrozměrná hlavička ženy, zvaná Venuše da Vinci, vyřezaná z mamutoviny. Tvář je modelována výrazně asymetricky s levým okem, bradou i ústy na téže straně viditelně svěšenými směrem dolů. Celkové realistické a řemeslné pojetí tváře Venuše da Vinci tvoří v umění paleolitu výjimku, neboť hlava byla obvykle stylizována velmi jednoduše.

V období gravettienu se jednalo především o několik modelů jejího zobrazování: jako jednoduchý výčnělek se čtyřmi prohlubněmi na temeni (Věstonická venuše), houbovitý či kulovitý tvar s výstupky připomínající hrozen, nebo košík a trojúhelník (geometrická rytina Venuše z Předmostí). (SVOBODA, 1999)

Stejný prvek svěšení se nacházel též na lebce šamanky, jejíž skrčený skelet pomazaný červeným barvivem byl vzhledem ke špatnému stavu konzervován. Deformace horní čelisti, jařmového oblouku i části spodní čelisti přivedla pathology k závěru, že žena nejspíš v mládí prodělala úraz, jehož zánět vedl k obrně lícního nervu, a tudíž ke svěšení rysů.



Obrázek 25 – Venuše da Vinci (archiv autorky)

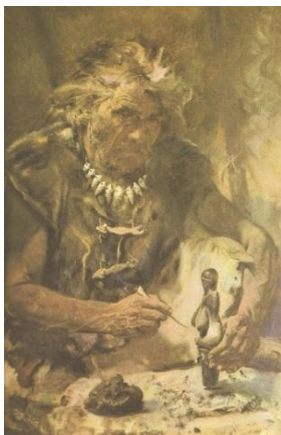


Obrázek 26 – Rekonstrukce tváře Venuše da Vinci (archiv autorky)

Souvislost mezi artefakty i skeletem potvrdil poslední nález v roce 1948 - destička obdobného tvaru a velikosti, jako Venuše da Vinci, jež jednoduchými zářezy v mamutovině vedenými na jedné straně též doleva připomíná masku. (KLÍMA, 1983)

Specifickou skupinu tvoří umělecké artefakty zobrazující ženy, jako ochránitelky rodu a symboly plodnosti tzv. paleolitické venuše. S územím Moravy se zcela neodmyslitelně váže Věstonická venuše (kol. 25 000 př. n. l.).

Inovace a odlišnost od ostatních gravettských venuší spočívá ve využití hliněného materiálu a zdokonalením technologie jeho vypalování bylo dosaženo specifického vzhledu i vlastností, které se lišily od dosud poznaných a běžně užívaných materiálů. Získala tak nejen přívěsko „Černá“, ale můžeme říci, že se jedná o první projev



**Obrázek 27 – Tvůrce
Věstonické venuše (KLEIBL,
1976)**

keramického řemesla na našem území. Venuše byla nalezena v roce 1925 ve zbytcích ohniště na tábořišti lovců mamutů v Dolních Věstonicích. Tvář venuše tvoří dva jednoduché zářezy směřující nahoru. Obdobné se nacházejí taktéž na jejích zádech, kde zobrazuje tukové záhyby. Celková modelace pasu, včetně zářezů na bocích napomáhala symetrickému zavěšení figurky pomocí rostlinných vláken. Takto zavěšená figurka mohla sloužit jako prostředek pro dětské hry se světlem a stíny, či pro účely jeskynních rituálů. (SVOBODA, 2010) Zachoval se i otisk prstu desetiletého dítěte nad její levou hýždí. Postupnou stylizací skulptur žen

dosáhli tvůrci na Moravě zajímavých výsledků. Jedním z nich je výrazně stylizovaná venuše z mamutoviny s prsovitými tvary na velmi úzkém těle, připomínajícím prut (kol. 25 000 př. n. l.). Symbolika těchto tvarů je vykládána jako ženská řadra, či varlata mužského falu. Kromě techniky modelování se při tvorbě venuší uplatnila i klasická technika rytí s důrazem na kompozici. Geometrická Rytina ženy na mamutím klu (27 000 - 25 000 př. n. l), nalezená v Předmostí u Přerova se svou trojúhelníkovou hlavou, oválnými tvary řader a boky tvaru elipsy řadí mezi první ornamentální figurální rytiny vůbec. (CLOTES, a další, 2011)



Obrázek 28 – Věstonická venuše (archiv autorky)



Obrázek 29 – Venuše z mamutoviny (archiv autorky)

2.4.1. Vliv prekonceptu zvířete na tvorbu zoomorfních skulptur

Zoomorfní tematika se v umění paleolitu často spojuje s principy lovecké magie, tedy s principy příčin, očekávaného následku a jeho ovlivnění. Určení druhu jednotlivých zobrazovaných zvířat a jejich celková čitelnost je považována za mnohem jasnější, než je tomu u antropomorfních námětů. Typickým je stylizované pojetí zvířete v rámci jeho celé postavy, což umožňuje rámcově určit druh (mamut, rosomák, medvěd, atd.). Ojedinele jsou některé nalezené skulptury natolik schematizovány, že není možno určit, o jaké zvíře se jedná. (VALOCH, 2009)

Nic to však nemění na faktu, že inspirací gravettskému umělci nebylo zvíře nahodilé, ale takové, které dobře znal na základě svých loveckých zkušeností. Přílišná schematizace např. u figurek rosomáků mohla souviset také se strachem, které zvíře vyvolávalo. Předpokládejme, že chování mamutů mělo mnoho společného s chováním dnešního slona. Ačkoliv se jednalo o silné zvíře, přece jen bylo možné ho obelstít a ulovit chycením do pastí. Dle četnosti nálezů mamutích figurek lze soudit, že byl vděčným námětem k umělecké tvorbě. Kdežto rosomáku, i přes poměrně malý vzrůst je lépe se vyhnout i dnes, natož v dobách minulých, neboť je známý svou přílišnou agresivitou. O tom však jistě mnoho ví obyvatelé severských částí Evropy, Aljašky a Kanady, kde doposud žije ve volné přírodě.

Vrátím se ale zpět k největšímu, a tudíž nejviditelnějšímu zvířeti glaciální krajiny, kterým byl mamut srstnatý. Dosahoval délky i 5 m a výšky 2 až 3,5 metru. Dlouhé hnědé chlupy, silná vrstva podkožního tuku a tlustá kůže mu umožňovaly dobře se adaptovat na podnebné podmínky. Byl pokládán za největší zdroj masa vůbec. Lovci dovedli beze zbytku využít všeho, co jim toto majestátné zvíře dokázalo nabídnout. Pro uměleckou tvorbu byl také velmi důležitý, neboť poskytoval hodnotnou mamutovinu. Pouhé setkání s mamuty, jejichž životní styl spočíval v migracích stád, čítajících až 100 jedinců, bylo člověku neuvěřitelnou inspirací. Tato inspirace se promítá v mladopaleolitickém umění po celou dobu. Nejčastěji se jedná o zobrazení mamuta z profilu, kde nejlépe vyniká jeho charakteristická výrazná hlava a linie hřbetu. Řezby byly broušeny z mamutoviny záměrně ploše, protože jedině tak dostatečně vynikla ona silueta, kterou tvůrce považoval za nejzajímavější. Výjimkou v nálezech pavlovienu nejsou ani objemné figury, které ale také nenabízejí jiný pohled, než z profilu. Jeho trojrozměrná, plastická zobrazení jsou však, oproti jiným, vzácná.

Společníkem a současníkem mamuta srstnatého byl nosorožec srstnatý, který se od současných nosorožců lišil menšíma ušima a především výrazným atributem - dlouhými chlupy na krku, kde tvořily hřívu.

V souborech artefaktů z paleolitických sídlišť Dolních Věstonic a Pavlova se výrazně opakují studie hlavy právě tohoto zvířete, což svědčí nejen o schopnosti transformovat viděné v artefakt jako celek, ale také o schopnosti výběru detailů pro tvůrce zajímavých. U některých z těchto hlaviček je patrná silná stylizace, především s důrazem na rohy. (SVOBODA, a další, 2011)

Jestliže pro mladopaleolitické umění globálně je symbolem mamut, pak lze říci, že na jižní Moravě, vzhledem k počtu nalezených zoomorfních artefaktů, je to zvíře o mnoho menší, a to medvěd. Při bližším zkoumání těchto plastik z pálené hlíny můžeme říci, že se také jedná o koncepcie se zcela naturalistickým pohledem. V komparaci s často stylizovanými hlavičkami nosorožců jsou plastiky medvědů ukázkou naprosto věrného a přesvědčivého ztvárnění, které beze sporu souvisí se zdokonalováním pozorovacích schopností lovce - tvůrce. Zdůrazňovány jsou i zde nejvíce charakteristické rysy a je potlačeno vše, co považoval za méně důležité. Na plastikách medvědů lze nejvíce obdivovat dokonalou práci s vyjadřovacími prostředky v prostoru, zejména práci s výtvarnou zkratkou, která doposud byla spíše přehlížena. Zpodobňována byla též mláďata, která často nacházeli zcela opuštěná ve volné přírodě. Velikost zvířete byla pro rozměry sošek považována za závaznou.

Velké šelmy, jako například lvi, představovaly pro lovce vážné nebezpečí. Jistou smrt při střetu s nimi mohl odvrátit jen oheň, proto jsou paleolitická sídliště vymezena hranicemi s ohništi. O souvislosti zoomorfních sošek a lovecké magie přesvědčují nálezy sošek šelem, zejména lvů a medvědů s viditelnými vrypy a vpichy na povrchu těla. Zásahem do sošky mělo být okolí osvobozeno od nebezpečí a ztrát, které by jinak lidé utrpěli. (KLÍMA, 1983)

2.5. Barviva a artefakty sloužící k ozdobě těla

Objevy tzv. příkrasků, neboli předmětů sloužících k ozdobě lidského těla, nabývají v pavlovienu zvláštního významu. Mnohým z těchto artefaktů byla, vzhledem k rozšířeným tradicím kultů, přisuzována magická moc a nadpřirozená síla. Představy plynoucí z lidských snah podmanit si přírodu a příznivě ovlivnit podmínky lovu vedli k víře v moc neviditelných bytostí na veškeré dění. Lovci se proto snažili o naklonění si těchto síl na svou stranu a ve svůj prospěch. Začali vytvářet předměty, které měly ochrannou funkci před nebezpečím a neštěstím. Věřili, že prostřednictvím amuletů se jim dostane trvalé pozitivní pomoci.

Jestliže artefakt zklamal a očekávaný úspěch se nedostavil, byl zavržen, odhozen či zničen. Specifická moc se přisuzovala i předmětům denní potřeby.

Archeologický výzkum stanice v Dolních Věstonicích zaznamenal hojný výskyt závěsků. Tyto drobné a tvarově jednoduché předměty byly upravovány tak, aby je tvůrce mohl snadno zavěsit na krk a mít je stále u sebe. Otvor na zavěšení propiloval a zvířecí zub, schránka měkkýše či kamenný oblázek připravil k použití. Navlékáním jednotlivých kusů za sebou vznikaly bohaté náhrdelníky. Záměrně využíval i materiál pocházející z konkrétního zvířete. Vybíráno bylo i tvarově a barevně zajímavých kusů. Nejpočetnější skupinu tvoří závěsky ze schránek měkkýšů - kelnatek a konchylí, jejichž stěny bylo možné snadno provrtat či odlomit. Stejně jako pazourky i některé lastury lovci přinesly ze vzdálených území. Naopak nejméně se vyskytují závěsky z oblázků.

Zuby, zejména špičáky a řezáky, z ulovené kořisti - lišek, vlků a rosomáků lovec upravoval provrtáním jejich kořene, což předpokládalo využití jen chrupu určitých rozměrů. Menší kousky se snadno při úpravě, nebo zavěšení rozlomily.

Kromě úpravy materiálu vrtáním bylo bohatě využíváno techniky řezby. Prsovitě přívěsky vyřezávané z mamutoviny jsou svědectvím o mistrovské řezbářské práci našich předků. Zároveň však vykazují motivaci plynoucí z jejich životních priorit, především zachování rodu.

Zajímavým tvarem oplývají válečkovité části náhrdelníku, připomínající dnešní podlouhlé korálky, se zářezy na hranách a drobnými vpichy ve vnitřní části. (KLÍMA, 1983) Hluboká souvislost těchto předmětů s náboženskými představami předpokládá existenci rituálů. Jejich vykonávání je na sídlišti prokázáno výskytem červeného barviva,

nejen na lidských ostatcích, kde v procesu rozkladu těla proniklo až ke kostem, ale i na ozdobných předmětech. (KLÍMA, 1963)

Výskyt barviv na tábořištích Dolních Věstonic odpovídá vývoji v západní Evropě, kde bylo jeho využití pro jeskynní malby zcela běžné. I na našem území bylo využíváno



Obrázek 30 – Ukázka využití barviv (archiv autorky)

stejných technologických postupů získávání a zpracování pigmentu, což dokládají stopy barviva na kamenných valounových drtičích a podložkách, sloužících pro jeho rozmělnění. Nejčastěji se u nás barvivo vyskytovalo ve formě hrudek červené barvy, které se získávali z místních nakupených železitých útvarů tzv. konkrece. K dosažení potřebných vlastností k roztírání, přepalovali je lovci v ohništích. Díky úpravě barevná škála přecházela od jasně červených až k hnědým tónům. Tělesné ostatky v hrobech s lebkami načervenalými pigmentem poukazují na využití

červené barvy, jako symbolu krve, životní energie a tepla. Aby se k mrtvému navrátila barva života a krev byla jeho hlava při pohřebním rituálu pomazána červenou barvou. Samotné malování na tělo nemá prvoplánově kráslicí význam, nýbrž sloužilo k odvrácení zla od lidských příbytků, nemocí a neštěstí při totemových náboženských obřadech. (KLÍMA, 1983)

3. TVAR PŘEDMĚTEM ZÁJMU VĚD

Když jsem poprvé nahlédla do odborné literatury o nalezených kamenných nástrojích, zaujalo mne, jak velmi jsou si vizuálně podobné jednotlivé skupiny artefaktů. Napadlo mne, že ona podobnost musí mít pevné kořeny v počátečním tvaru, jehož výběr má své účelové opodstatnění. Jak se ukázalo v průběhu studia, o vztahu mezi funkcí jednotlivých kusů nástrojů a jejich tvaru polemizuje také prof. Svoboda. Nezmiňuje se však o původním tvaru suroviny, jako takové, ale o konečném tvaru artefaktu. Za zcela klíčovou považuji návštěvu pavilonu Anthropos v Brně a zhlédnutí několika projekcí s rekonstrukcemi jednotlivých paleolitických technik štípání kamenné industrie.

Z těchto rekonstrukčních videí je patrné, že technika často ovlivní původní tvar natolik, že z něj zůstane pouhý fragment. O tom, proč a na jakém základě si vybíráme ten či onen základní tvar, abychom s ním zacházeli specificky tvůrčím způsobem (např. v parietálním umění) však archeologicko-historická literatura mlčí.

Proto je třeba zkoumat i v jiných odvětvích, která mohou nabídnout odpověď na otázky, vztahující se k pochopení problematiky tvaru a také jeho výběru, nejen na základě asociací daných předchozí zkušeností k tvorbě našich předchůdců, ale i současného člověka.

3.1. Tvar v psychologii

3.1.1. Definice pojmu a vliv mechanismu vidění na percepci tvaru

Pojem tvar je velmi těžké přesně definovat, přesto za nejvýstižnější pokládám definici Věry Roeselové, která jej vymezuje linií a poukazuje na barvu světlo a objem, které tvar naplňují. (ROESELOVÁ, 2004) Ostatně společně s barvou se tvar řadí mezi nejdůležitější z hlediska vyjadřovacích prostředků umění. Díky tvaru a jeho rozmanitosti dokážeme pomyslně třídit věci na identické, podobné, nebo zcela rozdílné. Rozlišujeme tvary organické, které neobsahují geometrickou složku (tzv. negeometrické), geometrické, prostorové a plošné, otevřené a zavřené, dynamické a statické, nebo také měkké a tvrdé. Některé jsou viditelně symetrické, jiné nikoliv. (KULKA, 2008) Písmo psané a tištěné je zároveň jediným typem tvaru, které nelze zařadit do žádné z kategorií, přestože jeho existence se velkou měrou podílí na výtvarné kultuře civilizace. (ROESELOVÁ, 2004)

Schopnost vidět a vnímat tvary v našem okolí však není bezchybné, a dokonce ani automatické. Často, aniž bychom to dovedli ovlivnit, nás naše vidění klame. Výzkumy vnímání tvaru prokazují, že mechanismy, s jejichž pomocí jsme schopni tvar rozeznat v určitých případech, selhávají. Nejčastěji se tak stane, pokud se nenacházíme v dobrých světelných podmínkách. Večer je rozpoznávání původce stínu mnohem těžší, než by tomu bylo za světla. Výzkum tzv. jevu subjektivního obrysu poukazuje, že jsme schopni asociovat si v představovaných obrysech vlastní koncepce. Například na plném parkovišti hledáme své auto, když myslíme, že jsme jej v záplavě ostatních konečně našli, ukáže se, že se jedná o tvarově podobné auto, ovšem jiné značky.

Experimenty též prokázaly důležitost detekce význačných rysů - tedy vědomého hledání rozpoznatelných - známých prvků konkrétního obrazce v souvislosti s hledaným tvarem, který je zamíchán ve směsici jiných. (HUNT, 2000) Vidění je velmi důležité, neboť právě v něm je skryt předpoklad pro vnímání vizuálních objektů. Mechanismus této psychické funkce spočívá v průniku světla zornicí do oka, kde se láme oční čočkou, což způsobuje promítnutí obrazu zrcadlově naopak a ve zmenšeném provedení na sítnici. Oko přizpůsobuje pohled do dálky a do blízka, tzv. procesem akomodace, kdy oční čočka mění svoji velikost podle ohniskové vzdálenosti.

Sítnice obsahuje dvojí druh světločivých buněk tzv. čípky, jež umožňují člověku vidět ostře a s citlivostí na barvy se specializují na červenou, zelenou, či modrou barvu. Buňky jsou soustředěny ve fovea centralis, neboli žluté skvrně. Oční čočkou, přesněji jejím středem, prochází tzv. optická osa oka, která určuje nejen ostrost viděného, ale i rozsah při zraku upřeném na jedno místo. Kolem optické osy oka se do všech stran rozbíhá zorné pole, tj, svět kolem nás který jsme schopni zrakem zaregistrovat. Tam, kde v zorném poli registrujeme výrazné změny ve světelné intenzitě, se obvykle nachází linie, či kontury. Kontura, jako prudká změna barvy, nebo jejího jasu činí obrys předmětu zřetelnějším. Kontura byla dříve považována za nositelku tvaru, nebo s ním byla ztotožňována. Dnes se dá říci, že tvar je kontuře, více či méně, nadřazen.

Za předpokladu existence vizuální zkušenosti na základě jednoduchých a snadno rozpoznatelných vjemových pojmů, jinak také perceptivních pojmů můžeme selektovat takové tvary, které osobně považujeme za zvláštní a dokážeme je rozpoznat mezi ostatními. Tyto vizuální koncepty se uloží do paměti jako vzory věcem, které známe a se kterými se setkáváme. Nelze se však domnívat, že se jedná o představu konkrétní věci, nýbrž o představu této věci v obecném slova smyslu. (KULKA, 2008) Při opětovné komparaci námětů, kterými oplývalo počínající umění lze tímto potvrdit skutečnost, která byla doposud pouze hypotetickou, a to že jejich výběr nebyl náhodný, ale že se mohl skutečně zakládat, ne-li zakládal na vizuálních a životních zkušenostech tehdejšího člověka.

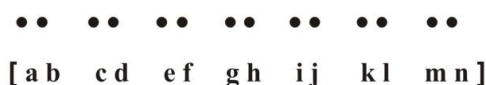
Tvar však není jen souhrnem linií, nýbrž linie tvoří koncept, organizuje, a tím tvoří obsah zmiňovaného perceptivního pojmu. Jestliže chybí myšlenka konstantnosti tvaru, vnímatel si ji doplní (optické iluze).

3.1.2. Percepce tvaru v zákonech tvarové psychologie

Zásadní vhléd do problematiky vnímání tvaru vnesly principy Gestalt psychologie. Směr odvodil svůj název od německého pojmu „gestalt“, jenž v překladu znamená tvar, útvar či vzorec. Základní myšlenkové paradigma směru stanovili průkopníci tvarové psychologie Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka a později i Kurt Lewin v Berlíně. Zabývali se zejména studiem uzavřených psychických tvarů z hlediska lidské percepce, učení a myšlení. Toto paradigma odlišuje celek od sumy částí, ze kterých se skládá. Gestalt tedy komplexně drží prim nad částmi. Gestaltisté tímto postavili psychické děje do pozice celků, které se nejvýrazněji projevují při mentálních procesech, zejména vnímání, myšlení a učení.

Dle teorie je duševní dění procesem tvorby celků, kdy vzniklé psychické tvary odpovídají specifickým geneticky daným strukturám v mozku - tedy principem izomorfie. (PLHÁKOVÁ, 2006) Princip, jehož jádro spočívá ve zdánlivém pohybu, nastínil psycholog Max Wertheimer, poté co jej při cestě vlakem zaujal zrakový klam v podobě zdánlivě proti vlaku ubíhajících hor, domů a telegrafních tyčí. Tento moment ho přiměl k zamyšlení nad příčinami pohybu věci, jejichž vlastnosti samovolný pohyb nedovolují. Obdobnou situaci zdánlivého pohybu našel v principech stroboskopu. V obou případech se oko konfrontuje s rychle promítnutou sérií obrazů. Ačkoliv tento jev byl již řadu let znám, nikdo jej nedokázal uspokojivě vysvětlit. Nezůstalo však pouze u stanovení paradigmatu. V průběhu dvanácti let přední Gestaltisté se svými studenty objevili principy vnímání, které stanovili svými zákony. Patří mezi ně:

Zákon blízkosti, kdy v množství sobě si podobných objektů v bezprostřední blízkosti máme tendenci vnímat je jako skupiny či série. Psychologové zjistili, že ukážeme-li lidem řadu teček, nevnímají je jednotlivě, nýbrž mají tendence spontánně je přiřazovat do páru (ab/cd...). Ačkoliv by obrázek mohli vnímat jako vzájemně vzdálenější tečky s malými mezerami mezi páry (a/bc/d), nikdo z nich tak neučinil a ani se k tomu nedokázal přimět.



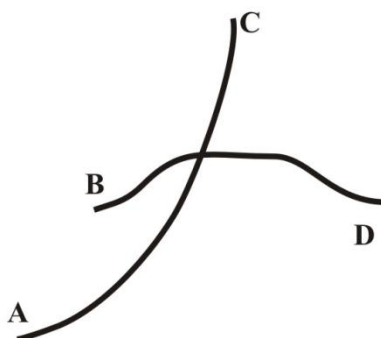
Obrázek 31 – Zákon blízkosti (HUNT, 2000)

Zákon podobnosti spočívá v tendenci selektovat ze smíšených skupin vzájemně si podobné objekty, s důrazem na podobnost jejich barev a velikosti. (HUNT, 2000) Body jsou od sebe vzdáleny rovnoměrně, takže nelze uplatnit zákon blízkosti. (KULKA, 2008)



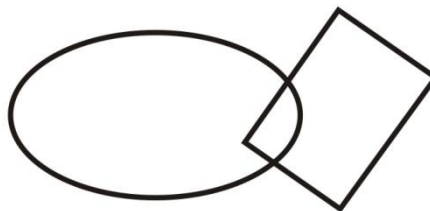
Obrázek 32 – Zákon podobnosti (HUNT, 2000)

Zákon pokračování upozorňuje na naše sklony nacházet linie, které pokračují svým směrem, aniž by byly přerušeny. Jedná se o odůvodnění schopnosti člověka vyhledat na matoucím pozadí smysluplný tvar. Lze tedy říci, že takový tvar či linie je „dobrý gestalt“, neboť je nutná a vnitřně soudržná. Přesvědčit se, že na obrázku vidíme dva stáčeující se lomené tvary (AB a CD) je těžší, než se přiklonit k přirozenější variantě dvou protínajících se křivek (AC a BD).



Obrázek 33 – Zákon pokračování (HUNT, 2000)

Zákon pregnančnosti (Prägnanz), jehož překladu odpovídají synonyma výstižnost anebo obsažnost, vystihuje fakt, že naše mysl vyhledává ve složitějších obrazech ty nejjednodušší gestalty. Mohli bychom říci, že na obrázku vidíme elipsu, která má na své pravé straně vyřatou pravoúhlou část a že ta se dotýká obdélníku, který má naopak vytnutou na levé straně oblou část. Taková teze je už sama o sobě nesmírně složitá, proto je jednodušší interpretovat viděné jako vzájemně se překrývající elipsu a obdélník.



Obrázek 34 – Zákon pregnantnosti (HUNT, 2000)

Zákon Dobrého tvaru je zvláštním případem Zákona pregnantnosti. Při pohledu na tvar, kterému některá z částí chybí, jsme schopni jej, i přes tento nedostatek, spolehlivě rozpoznat. Chybějící část naše mysl automaticky doplní a tvar vyhodnotí jako celek, nevnímáme jeho pouhé části. (HUNT, 2000)

K vnímání figury a pozadí dochází strukturací vizuálního pole na rozčleněný obraz s tvary, které krystalizují v zorném poli dříve, než si uvědomíme, o jaký tvar se jedná. Takový nazýváme figurou. Figura, to jest konturou ohraničený tvar vystupující ve více či méně smysluplný celek, jehož primárním znakem je jednotnost. Pokud ji fixujeme pohledem, přesune se do středu zorného pole, tudíž ostatní figury ustoupí do neohrazeného pozadí. Opozice figury a pozadí bývá nestálá. Figuru lze snadno změnit v pozadí a naopak, a to v závislosti na již zmíněné fixaci zorného pole. Na její stabilizaci mají vliv faktory jako například ohraničenost, barva, kontrast, symetrie či orientace v prostoru. Jestliže figuru vyložíme dvojím způsobem a vědomě regulujeme centraci pohledu, dochází k přehodnocení základního vztahu mezi pozadím a figurou, aniž by byl některý z výkladu nesprávný. Takový obrazec nazýváme reverzibilní (víceznačná) figura. (KULKA, 2008)



Obrázek 35 – Reverzibilní figury (HUNT, 2000)

3.1.3. Působení tvaru na emoce člověka

V podkapitole 3.1.1 jsem hovořila o variabilitě druhů jednotlivých tvarů, a také o perceptivních pojmech, prostřednictvím kterých promítáme do tvarů subjektivní pocity. Zatímco psycholog nahlíží na tvar střízlivě, pedagog, který je současně také umělcem své postřehy formuluje citlivě a se spontánností sobě vlastní. Jaké emoce v nás tedy tvary nejčastěji vzbuzují? Působení geometrických tvarů na člověka bylo výzkumy mnohem lépe prokázáno. Snad je tomu tak kvůli jejich všeobecné rozpoznatelnosti mezi lidmi. Osobně však vidím mnohem větší potenciál pro výtvarnou činnost v organických tvarech, jejichž rozdílnost je přinejmenším taková, jako lidé, kteří na ně pohlížejí. Přírodní původ organického tvaru napomáhá probudit fantazii, stejně tak jako již v dobách pravěku, ani dnes rozhodně nezahálí. Může se zdát, že geometrické tvary jsou oproti nim svou stálostí a jistou formou uniformity v nevýhodě. Záleží proto jen na osobnosti člověka, které z nich si zvolí jako sobě bližší.

Geometrický tvar je obecně považován za názornou abstrakci usnadňující vnímání. Jejich plastičnost a plošnost nabývá významu nejen v sochařství, ale též v malířství a architektuře. Plošná koncepce malířských děl využívá barevných ploch a jejich emotivního účinku. Jejich plastičnost pak zdůrazňuje hloubku prostoru a přibližuje tak obraz realitě. Prostorové tvary sochařských děl podtrhují působení jejich objemu. Otevřený tvar například mísa či otevřená dlaň evokují interakci s okolím. Tvarová pasivita či aktivita vyplývá z jejich dojmu. Za aktivní tvar lze označit takový, jenž směřuje do výše a evokuje dynamiku. Oproti tomu pasivní tvary vykazují rozvoj do šíře a působí nehybně - stabilně. Měkkost a tvrdost tvaru se odvíjí od charakteru kontur. Jejich ostrost, nebo oblost napomáhá určit, o který z nich se jedná. (KULKA, 2008)

Nejstabilněji na nás působí tzv. tvrdé tvary s hranami svírajícími devadesátistupňový úhel a tělesa. Jedná se o osově symetrické a pravidelné prvky. Tvary mají často symbolickou hodnotu, například čtverec v mnoha kulturách symbolizuje zemi, obdobně jako krychle. Prodloužením stran čtverce vzniká tvar nový - obdélník. Nepatrné rozšíření čtverce v obdélník se považuje za nepříjemné z důvodu stálé evokace původního tvaru, který je v něm stále znatelný. Vertikální převýšení mu dodává pocit monumentality a pohybu směrem vzhůru. Trojúhelník se svými ostrými úhly evokuje harmonii a energii. Jehlan svou skladbou umocňuje vlastnosti trojúhelníku.

Stojí-li na základně, pak působí vyrovnaně, na vrcholu naopak působí křehce a nestabilně. I jiné tvary s ostrými úhly, jako například kosočtverec, působí dynamicky.

Měkké geometrické tvary, mezi něž patří kruh a koule, svou uzavřeností symbolizují dokonalost. (ROESELOVÁ, 2004)

3.2. Tvar ve výtvarné pedagogice

3.2.1. Koncepty a prekoncepty aneb vliv předchozí zkušenosti na výtvarný projev

V první kapitole práce zmiňuji, že počátky umění v paleolitu lze chápat jako monotematické, tedy soustřeďující se na zobrazování člověka nebo zvířete bez vzájemné závislosti (SVOBODA, 1986). I když pravěcí tvůrci volili dílu stejný námět, mezi výslednými díly objevíme tvarově podobné kusy, ale nikdy dva naprosto totožné. Je to právě individualita, s jakou pohlížíme na svět a jak jej reflektujeme, která pojí naši dobu s dobou pravěku. Ze situací prožitých společně s jinými lidmi si odnášíme jedinečné zážitky a vzpomínky, které podle toho také interpretujeme.

Nemůžeme proto, při společném pohledu na totožný model říci, že jen naše interpretace je ta jediná správná, neboť není v našich silách vtělit se do našich společníků a o správnosti, jak jej pojmají oni se svými očima přesvědčit. I přesto o svých zážitcích hovoříme a společně se dorozumíme. Srovnatelnost jednotlivých zážitků vede mezi lidmi k jejich obecné platnosti a i přes jejich různorodost dochází k vytyčení těch, které jsou potom vnímány jako společné. Důvody této různorodosti pramení v osudu našeho života a situacích, které přináší. Člověk se jejich prostřednictvím setkává s ostatními lidmi, věcmi atd., které si pamatuje a selektuje dle jejich podobnosti pomocí abstrahování. Pod určité jméno zahrne veškeré vzájemně podobné jevy, které pak takto nazývá (například dům, kůň či váza). Má-li pro ně jméno, z jejich souvislostí pak dokáže odvodit další jména pro teoretické pojmy, které neuchopí přímo ve světě za pomoci vlastních smyslů.

Toto jméno nikdy nebude znamenat pro dva lidi totéž. Proto mohu říci například, že můj společník má jiný prekoncept domu, koně či vázy, než já. Jako prekoncept lze tedy považovat vše, co nám vyvstane na mysl při vyslovení příkladových výrazů, ideaci pojmu na základě předchozí zkušenosti založenou na podobnosti. Prekoncept je jedním ze

základních pojmů artefietiky. V pedagogice však shrnuje obsahy studentova poznání tj. učivo a jeho osobní vztah k poznávání, který by měl být aktivní.

Pojem učivo sdružuje všechny obsahy daného oboru, které jsou reprezentovány učebními úlohami, jimiž se má student zabývat v souladu s cílem oboru. Výtvarnou interpretaci prekonceptů v jejich různorodosti a originalitě podporovala ve dvacátém století zejména tvořivě pojatá výchova uměním.

Koncept pojímá Jan Slavík jako potenciální shodu ve všech interpretacích určitého výrazu společnou všem zúčastněným - tedy když si navzájem rozumíme prostřednictvím prekonceptů, vztahujících se k danému konceptu s ohledem na naši kulturní, tělesnou a sociální vybavenost. Říká, že koncept jako celek lze uchopit pomocí různých druhů výrazů, které disponují výrazovou hodnotou, tudíž různou měrou výstižnosti, efektivity, správnosti a přesvědčivosti.

Do pedagogického díla vstupují koncepty ve formě námětu zadaného jako učební úloha. Žák ji plní pomocí zadání, které představí konkrétní problém, k jehož řešení i vybízí. Námět by přitom měl být podnětem k tvorbě a jádrem pro vznik díla. Podmiňuje jeho strukturu a sdružuje jej v celek. Zadá-li pedagog studentům námět, pak jim v mnohém může napovědět, či celý proces usnadnit. Nakonec však sami musí, prostřednictvím vlastní zkušenosti, tento koncept objevit. (SLAVÍK, 2011)

3.2.2. Tvar, malý tvar a forma ve výtvarném projevu

Ve výtvarném projevu dětí se tvar objevuje v souvislosti s výtvarným námětem. Důraz je přitom kladen na prožívání skutečnosti, schopnosti pozorovat, plošně a prostorově komponovat. Na základě pozorování se později snaží, při modelování nebo studijní kresbě, o zachycení podoby. Nejčastěji užívají měkce oválného tvaru organického tvaru, se kterým spojují osobní závažné pojmy jako například smutek či samotu. Taková emocionálně naléhavá témata často spojují výtvarný projev s nadsázkou, která znamená to nejdůležitější v celém námětu a nese také nejsilnější výtvarný výraz. Není tak podstatný přepis tvaru, nebo jeho vztah k okolí, jako spíše niternou podobu ovlivněnou vlastními prekoncepty. Organické tvary a jejich podoby děti dobře znají, ovšem často se nedovedou nejprve dobře „dívat“ a jejich prvotní kontakt s tvarem je tak spíše letmý.

Důkladnější pohled přichází až tehdy, když mohou hledat charakteristické znaky, zkoumat a objevovat rozdíly. K tomu jim napomáhá též haptický kontakt, který se často stává rozhodujícím v komparaci s kontaktem vizuálním.

Fantazie vyvolaná asociačním prožitkem přírodního tvaru, jehož reflexe je umožněna právě prostřednictvím výtvarného projevu, ať už dětí či starších studentů, stále zůstává článkem, který nás pojí s našimi předky.

Věra Roeselová v kontextu nejmenších výtvarných prvků - bodu a skvrny, vymezuje pojem malý tvar. Za konceptuálně podstatný považuje vztah mezi velikostí bodu a plochou, na které se nachází. Nahlížíme-li na bod v ploše zblízka, jeví se nám jako plnohodnotný tvar.

Při pohledu na tentýž prvek z větší vzdálenosti však zůstává bodem. Malý tvar považuje za výtvarně zajímavější, zejména je-li součástí textury. Zde však rozhoduje kompozice. Staticky působí drobný tvar v přísné vazbě, připomínající rastr. Jisté uvolnění tohoto řádu změnou některého z prvků, či jeho polohy v celkové kompozici vnese pohyb. (ROESELVÁ, 2004)

Nutno však zdůraznit, že pojmy tvar a forma ve výtvarném projevu nelze považovat za synonyma, ačkoliv jeden bez druhého nemůže být. Do kontextu definice obou uvádí Herbert Read, který vyjadřuje princip formování, tedy i formy jako úkonu, kdy nějaká věc získá svůj tvar za určitým cílem. Výtvarným projevem tedy vzniká artefakt mající vlastní formu, kterou nabyt přijetím tvaru. (READ, 1967)

4. NALEZENÝ TVAR INSPIRACÍ MODERNÍMU UMĚNÍ

4.1. Tvarová asociace v explosionalismu Vladimíra Boudníka

Grafik Vladimír Boudník společně se Zdeňkem Boušem, objevil a rozvíjel principy tvorby na základě tvarových asociací, vyvolaných při pohledu na variabilitu skvrn. Rozhodl se, že by tato myšlenka měla být rozvedena vědecky. Hledal možnosti, jak s ní seznámit co nejvíce lidí. Vytvořil proto počátkem roku 1949 první návrh textu manifestu, který chtěl veřejnosti předložit. Jelikož neměl mnoho možností, jak jej rozmnožit, spolehl se na vlastní dovednosti. Jako student grafické školy text vyryl technikou suché jehly postupně na tři matrice, které pak tiskl jako celek. Původně manifest nesl název „umění“, termín explosionalismus vyryl dodatečně. Stalo se tak prakticky ihned poté, co jej prve

vytiskl. Zdůrazňuje v něm skutečnost vlivu inspirace a předchozí zkušenosti na tvorbu obrazu, což uvádí na příkladu hledání podob ve tvarech mraků, skal, či tradice lití olova o Vánocích. Stejně tak upozorňuje na asociace tvaru v ploše oprýskané zdi, nebo mramoru.

Díky fantazii se tato plocha stává prostorem, který je rozvířen plošnými tvary, odpovídajícími těmto individuálním prekonceptuálním představám. Boudník v něm podotýká, že právě na základě nalézání těchto tvarů jsme schopni uvědomit si naše předchozí prožitky. Vyslovuje také názor, že umělec, jako člověk vystavující veřejně své nitro by měl vycházet především z realismu života. Není znám náklad tisku tohoto vydání, ani ohlasy jím vyvolané, nicméně Boudník nepolevil v zanícení, když vydal druhý manifest, tentokrát tištěný jako litografie. Ani zde nezapomíná na myšlenky předložené prvním manifestem. Podotýká, že viděné se řídí podle stupně nálady a považuje za logické, že je-li život pozorovatele chudý na zkušenosti, pak i počet asociovaných tvarů bude menší.

Tyto dva manifesty započaly autorovo několikaleté expresionistické období, kdy hledal nové možnosti výrazu a způsob jeho zapojení do moderního umění. Nenavázal na předválečné tendence, neboť věřil v revoluční inovaci, jejíž nástup předpokládal s přijetím jeho vlastní teorie. I přestože k akcím na ulicích lákal také své spolužáky ze Státní grafické školy, po celou dobu jejich trvání byl hlavním aktérem. Na přelomu dubna a května roku 1949 uskutečnili v Týnské ulici první akci. Každý z nich našel své místo u kamenné zdi Týnského chrámu a nechal se inspirovat její texturou. Z nerovností, reflexů slunečního osvětlení a zbytků malty a omítky se pokoušeli vybavit si konkrétní tvary či kompozice, které pak překreslili na papír. První diváci na sebe nenechali dlouho čekat, mnozí z nich s umělci debatovali o jejich počínání.

Když si jich všimlo sedm až deset občanů, považovali to za známku úspěchu. Vždyť právě tímto způsobem bylo možno v lidech podnítit zájem o umění. Ne všichni kolegové však při Boudníkovi zůstali.

On sám byl zastáncem názoru, že diváka je třeba hledat aktivně a poučit ho o umění, oponenti byli však jiného mínění. Tvrdili, že na zájem diváka je třeba vyčkat, až sám pochopí. Jen neradi totiž slovně obhajovali svá díla. Vladimír Boudník však nakonec několik z nich přesvědčil, aby setrvali. Protože toho času započala rekonstrukce střechy kostela a prostor byl na čas uzavřen, byli nuceni vyhledat jiné prostory. Nakonec si vybrali o mnoho živější podloubí na Malém náměstí, hned naproti železářství U Rotta. Zde proudilo o mnoho více potenciálních diváků, tudíž debat přibývalo.

Někdy dokonce docházelo mezi nimi k šarvátkám, ke kterým docházelo tehdy, když některý z diváků byl o své pravdě zcela přesvědčen. Příkladem všem byl jistý inženýr chemie, který by byl ochoten se i soudit za fakt, že kromě omítky známého složení nevidí nic zvláštního, natož nějaký „májový průvod“. Boudník postupně získával více a více jistoty v mluveném projevu a debatách s ostatními. Tyto akce začali podnikat i večer. Využívali světél petrolejových lamp k dokreslení atmosféry, a zároveň jejich vrženého stínu.

V té době bylo problematické veřejně fotografovat, ani přístrojů příliš nebylo. I přesto se to Václavu Branému podařilo a řadu z akcí Vladimíra Boudníka zachytil. Materiál si v negativech nechal uložený u přítele. Ten se však dostal do konfliktu se Státní Bezpečností a materiál se ztratil.

Inovaci nelze upřít ani formě provedení, která se od prvního setkání velmi změnila. Skicáky a pastelky již nebyly dostačující celému konceptu. Začali používat též jiných materiálů, a tak ve veřejných prostorech vznikaly kresby pastelem, uhlem, tuší, a dokonce i olejem či akvarelem. Později upustili od klasických technik a začali skvrny dokreslovat do asociovaného tvaru přímo na omítku. Nakonec dospěli k tomu, že stačí na onu skvrnu jen přiložit paspartu a slovně diváka uvést do kontextu své myšlenky. Cílem explosionalistů však nebylo divákovi vnutit svou představu, ba naopak zbavit ho konvencí a probudit v něm jeho vlastní představivost tak, aby se sám stal tvůrcem. (MERHAUT, a další, 2009)

4.2. Princip nalezeného tvaru v grafické tvorbě Ondřeje Michálka

Obdobný princip nalézání tvaru, který ve svém konceptu uplatňoval Vladimír Boudník, využívá ve své tvorbě také grafik Ondřej Michálek. V cyklu grafických listů příhodně nazvaném Nalezenci hledá, prostřednictvím tvarové asociace, ve strukturách dřevěných matric tvary evokující portrét. Osobitému projevu napomáhá technika linorytu s uplatněním metody přetisku černého podkladu polotransparentní barvou. (Ondřej Michálek, 2007)

4.3. Spontaneita užití nalezeného tvaru v dadaistických kolážích a asamblážích

Tak jako je vznik dada úzce spjat s principem náhody v podobě výběru názvu z Larousseova slovníku stejně ovlivnil i uměleckou tvorbu jeho členů.

V kolážích Hanse Arpa, který považoval za výchozí svému dílu náhodnou strukturu, nabývá rozhodujícího významu. Svá díla tvořil stříhem tvarů podobných čtverci z různobarevných papírů, ovšem s absencí čistě pravého úhlu. Tyto útržky nechal volně padat na lepenku, kde s nimi pohyboval tak dlouho, dokud nebyl s kompozicí spokojen. Výsledné dílo je syntézou principu náhody a kompozičního řádu.

Stejnou techniku využívali také Tristan Tzara, k tvorbě dadaistické poezie, a Arpův současník Max Ernst. Ernst barvil a seskupoval dřevěné prvky, jejichž funkce byla původně jiná, v reliéfní díla. (ELGER, 2004)

5. TVAROVÁ ASOCIACE A NALEZENÝ TVAR V MÉ TVORBĚ

5.1. Autorská koncepce cyklů pro praktickou část bakalářské práce

Praktickou část bakalářské práce jsem se rozhodla koncipovat do dvou na sebe navazujících cyklů.

Nosným prvkem prvního kresebného cyklu je plošná až kubizující stopa kreslicího média, v tomto případě uhlu, který nejlépe dokáže vystihnout jemný ráz krajiny a jejího horizontu. Touto kolekcí obrazů jsem zamýšlela zprostředkovat divákovi můj vizuální a emoční zážitek z krajiny, k níž mám velmi blízký vztah. Pálava jako jeden z nejvýraznějších krajinných bodů jižní Moravy svým horizontem zoomorfního tvaru mohla v mnohém inspirovat počátky umění a tvořící autory, kterým jsem se věnovala v předchozích kapitolách.

Přestože od dob počátků umění uplynulo již mnoho let, Pálava si zachovala svou tvarovou variabilitu, jež stále podněcuje lidskou fantazii. Jistá monumentalita instalace všech čtyř částí cyklu, z nichž každá disponuje rozměry 34 x 100 cm, má pomoci vtáhnout

diváka do děje a umožnit mu tak alespoň na chvíli v myšlenkách cestovat do míst, která pro mne znamenají domov. Předložené kresby však nejsou pouhou reflexí krajiny, nýbrž také tvarově asociační hrou, která promlouvá k fantazii všech, kdo jsou ochotni se dívat.

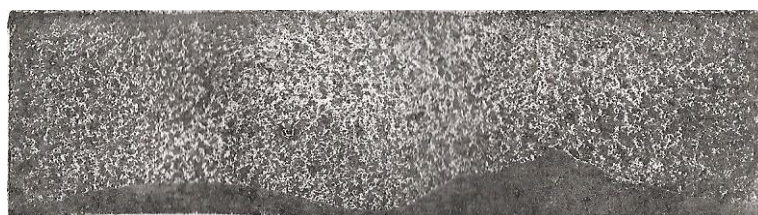
Na cyklus kreseb volně navazuje cyklus grafik, reprezentovaný dvěma listy malého formátu (26 x 11 cm) a dvěma většími (68,7 x 20cm). Zobrazuji v nich horizont Pálavy v takových panoramatech, která jsou pro mou fantazii podněcující a kde mohu říci, že ve mně vzbuzují tvarové asociace. K tvorbě matric a k dosažení určité nálady výsledného grafického listu jsem zvolila kombinovanou techniku papírorytu a carborunda, tedy ručně naprášeného granátového písku.

Na závěr znovu zdůrazňuji, že jedním z cílů mých grafických prací je podnítit diváka k tvarově asociační hře, k vlastní tvorbě představ, které se mu vybavují při pohledu na různě se proměňující tvarový komplex Pálavských vrchů.

5.2. Prezentace kresebného cyklu



5.3. Prezentace grafického cyklu



6. NÁVRHY A REALIZACE VÝTVARNÝCH ÚKOLŮ

6.1. Didaktické struktury příprav výtvarných úkolů

6.1.1. Krajina mých předků

Motivace:

- hledání prvků, specifických pro krajinu, kterou mám rád/a
- krajina a její proměny - pohledy na panorama z různých míst
- Co se mi vybavuje při pohledu na horizont?
- ukázka a inspirace pojetí v autorské kresbě a grafice (kresebný a grafický cyklus horizontu Pálavy)

Výtvarný problém:

- kompozice a umístění do formátu (v případě práce s dětmi nad 10 let)
- kresebná interpretace viděného
- hledání inspirace v krajině

Pomůcky:

- uhl, tužka, papíry různých formátů - i balicí

Výtvarný úkol a zadání:

Rozhlédni se v krajině, kterou máš rád. Najdi a kresebně zaznamenej horizont, který ji charakterizuje.

Hodnocení:

Ukázka jednotlivých kreseb krajiny a zdůvodnění výběru - čím zaujala. Svou ukázkou podnítit ostatní k formulaci jejich individuální interpretace prezentované krajiny.

6.1.2. Jaký tvar má kůň?

Motivace:

- Jaká zvířata inspirovala pravěké umění?
- Ukázka redukce tvaru na vybraných příkladech děl se zoomorfní tematikou - býci v jeskyni Altamira, plastiky rosomáků, mamutů a specifika jejich zobrazování.
- Návštěva expozice pavilonu Anthropos – shlédnutí části expozice s reprodukcí Altamiry, vyprávění příběhu o jejím objevu v bezprostřední blízkosti - haptický zážitek.

Výtvarný problém:

- Představa koně a vystižení jeho charakteristik.
- Umístění do formátu.
- Uvědomění si vztahů mezi jednotlivými anatomickými částmi těla zvířete.

Pomůcky:

- tužka, nůžky, papír

Výtvarný úkol a zadání:

Pokuste se o co nejrychlejší a nejjednodušší kresbu koně.

6.1.3. Tajemství otisku

Motivace:

- seznámení s tvorbou autority - Vladimíra Boudníka
- zkoumání možností techniky akvarelu
- technika dekalku

Výtvarný problém:

- verbální vyjádření individuálních fantazijních představ

Pomůcky:

- akvarelové barvy, štětce různých velikostí, kelímek, voda, papír

Výtvarný úkol a zadání:

Vytvoř na papíře za pomoci vody a akvarelové barvy skvrnu. Zkoumej, jak se s přidáním vody barva na papíře pohybuje a rozpívá. Nakonec ohýbem papíru v polovině skvrnu otiskni. Prohlédni si vzniklý tajemný tvar a pojmenuj jej.

Hodnocení:

V závěru aktivity společná reflexe formou dialogu - co jsem uviděl/a ve skvrně.

6.2. Reflexe realizace výtvarného úkolu „Jaký tvar má kůň?“

Výtvarný úkol „Jaký tvar má kůň?“ jsem realizovala s věkově různorodou skupinou lidí ve věku od tří do šedesáti let. Výsledný soubor kreseb je tedy velmi rozmanitý. Tvoří jej jak kresby studentů výtvarných oborů, tak i dospělých, kteří s kresbou nemají mnoho zkušeností. Koncepce úkolu vychází z osobitosti redukce tvaru jako jednoho z klíčových znaků paleolitického umění. Protože za autory počátků umění jsou považováni dospělí lidé - lovci mamutů, zvolila jsem variantu realizace úkolu s dospělými. Snažila jsem se ho koncipovat tak, aby co nejvíce přiblížil danou problematiku, a zároveň byl demonstrován na vhodném příkladu pro všechny zúčastněné.

Když mi byla ochotně nabídnuta možnost zadat úkol při návštěvě rozvětvené rodiny přítele, s vděkem jsem ji přijala. Jednalo se totiž o věkovou skupinu, s níž jsem realizaci plánovala, a tak jsem se začala, i přes drobnou nervozitu, na aktivitu a názory ostatních velmi těšit.

Na základě vědomí o faktorech ovlivňujících výběr zobrazovaného zvířete v umění paleolitu a existenci prekonceptů jsem zvažovala volbu vhodného zvířete pro kresbu mojí skupiny studentů. Jelikož vím, že mnozí z nich věnují svůj volný čas také chovu koní, rozhodla jsem se právě pro ně.

V momentě, kdy se dozvěděli, že zadání vybízí ke kresbě, u stolu to zašumělo podobně, jako když se hádali loupežníci v pohádce Mrazík: „Cože? My máme kreslit?“. Záměrně jsem je totiž seznámila pouze se zadáním s tím, že poté vše objasním.

Kladla jsem důraz na aspekt dobrovolnosti v plnění úkolu. Však také po tomto sdělení jej hned několik z nich využilo a odmítli se zúčastnit. Tímto rozhodnutím jsem chtěla docílit co nejpřirozenějších výsledků, kterých bych nedosáhla, kdybych prvenství

věnovala výkladu, nebo kdybych splnění vyžadovala. Taková aktivita by netěšila nikoho z nás a ani by nesplnila svůj účel.

S čím dál četnějšími výroky „Ale já upozorňuji - to neumím." a „Koně? Proč ne kočku nebo psa ty umím." vyplynula na povrch pravá příčina této reakce totiž obava, že jejich kresbu budu přede všemi hodnotit a že na to „Nemají talent jako já." Jejich upřímná slova mne zasáhla, navíc s nimi opadl veškerý můj předešlý strach a nervozita. Nečekala jsem takovou situaci a setkání s tak radikálními předsudky u dospělých.

Ujistila jsem je však, že rozhodně nemám a ani jsem neměla v záměru hodnotit jejich kresby, nebo snad míru talentu. Navíc když se sama domnívám, že se jedná o natolik individuální pojem, až se musím ptát, jestli vůbec existuje někdo, kdo jej dokáže ničím neovlivněn posoudit. Poté, jako by se prolomily ledy a i někteří z těch, kdo původně kresbu bez váhání zavrhl, dožadovali se zpět svých papírů a tužky. Nakonec se do aktivity zvědavě zapojili i nově příchozí rodinní přátelé.

Dobu kresby jsem nijak časově neomezovala, pouze kladla důraz na to, aby skutečně byla co nejrychlejší a podle jejich názoru vystihující tvar koně.

Ve chvíli, kdy všichni dokončili svoje kresby, hovořila jsem o účelu celého výtvarného úkolu. Seznámila jsem ostatní s principy redukce tvaru v paleolitickém umění, hovořili jsme zejména o faktorech ovlivňujících výběr jednotlivých druhů zvířat. Tím se vysvětlil i účel požadavku rychlosti kresby s absencí předlohy. Zmínila jsem, že ve své kresbě z paměti využívali vlastních prekonceptů. Tento termín byl také hned objasněn. Ze vznesených dotazů, týkajících se pravěkého umění i mojí bakalářské práce bylo znát zaujetí.



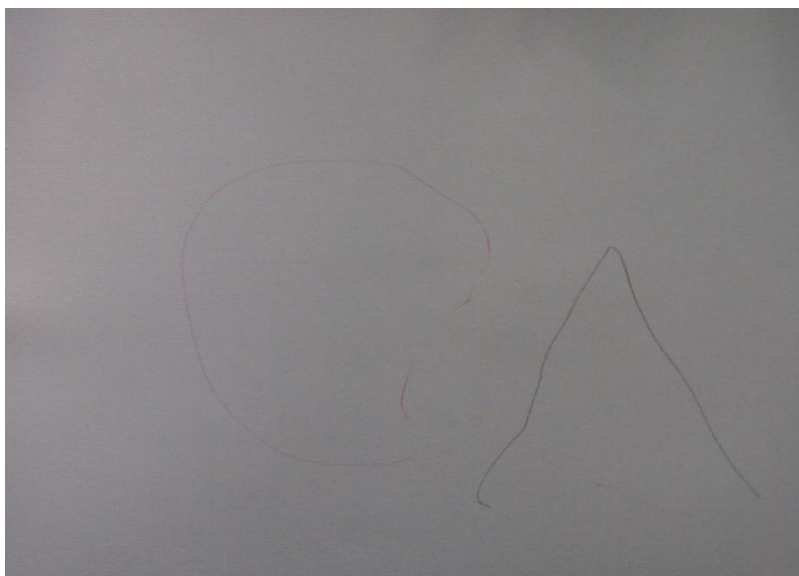
Obrázek 36 – Výsledné dílo k výtvarnému úkolu „Jaký tvar má kůň?“

6.3. Reflexe realizace výtvarného úkolu „Tajemství otisku“

V průběhu příjemného odpoledne na zahradě se k nám připojil také tříletý Mírek s tatínkem. Shodou okolností se přišli podívat na koně, kteří se pásli v ohradě za domem. Protože jsme koně zrovna dokreslili, využila jsem nastalé situace. Když se vrátili z návštěvy koňské ohrady, malý Mírek se začal mezi dospělými nudit. Protože se tatínek věnoval přátelům, stěžoval si, že se mu stýská po mamince a chtěl domů.

Zeptala jsem se ho proto, zda rád kreslí. Řekla jsem mu, že než se přišli k nám na koně podívat, každý jsme jednoho kreslili, a kdyby chtěl, může si to také vyzkoušet. Ukázala jsem mu velkou tašku se všemi barvami, tužkami, pastelkami, štětci a jinými výtvarnými potřebami, které jsem si s sebou přivezla a vybídla jsem ho k zapůjčení čehokoliv z ní.

Míra vykulil oči a hned jej zaujala kazeta s barevnými pastelkami. Každou z nich postupně vyjmul z kazety a prohlédl si ji. Nejvíce ho zaujala černá a růžová. Také s nimi hned začal lehce kreslit na velkou čtvrtku papíru. Několika tahy kresbu dokončil a poté mi oznámil: „To je kůň, teto.“ Když pečlivě ukládal obě pastelky zpět do kazety, bylo vidět, že se přece jen ještě trochu stydí a hledá očima tátu.



Obrázek 37 – Výsledné dílo dítěte předškolního věku k výtvarnému úkolu „Jaký tvar má kůň?“

Další kresbu odmítl, protože objevil v tašce obrovské strouhátko na tužky. Zeptal se: „Co je to?“. Odvětila jsem mu, že je to strouhátko na tužky a použije se tehdy, když se moc kreslí a tužka se otupí. „A proč?“, zeptal se Míra. „Třeba tahle?“ a vzal opět jednu z pastelek a vložil ji do otvoru strouhátka. „A proč nefunguje?“, ptal se dál. Načež se od stolu ozval tatínek, který mi oznámil, že Mirek má teď takové „A proč?“ období, kdy se stále ptá a abych se nezlobila. Já jsem mu však řekla, že se v žádném případě nezlobím a Mirkovi jsem vysvětlila, že strouhátko nefunguje, protože tužkou nikdo neotáčí. Nabídla jsem mu, že může strouhátko podržet a podívat se, co se děje pod víčkem, když se tužkou otáčí. „Ty ho podržíš a já zkusím.“, řekl Mirek a vložil mi strouhátko do ruky. „Nejde to, nic nedělá.“ Otočila jsem proto tužkou a ze strouhátka se rozvlnila linie strouhané tužky. „Aha.“, odvětil zvědavě Míra a jedním gestem ruky se rozmáchl proti kazetě s ostatními pastelkami. „Ostrouhám všechny, koukej.“ Poté, co je skutečně všechny pečlivě ostrouhal, podíval do nádoby a řekl: „To je bordel, co s ním?“ Neubránila jsem se smíchu. „Mirku, tak se nemluví!“ sneslo se na nás od stolu.



Obrázek 38 – Mirek (3 roky)

Zatímco byli všichni v živém hovoru, vzala jsem pár ubrousků, rozprostřela je na židli a vybídla Mirka k vysypání nastrouhané tužky do ubrousku s tím, že je spolu vyhodíme. Když jsme uložili všechny pastelky zpět ke spánku, napadlo mě, že bych mu mohla ukázat barvy a seznámit ho s nimi.

Vytáhla jsem z tašky svazek čistých štětců a pošimrala s nimi chlapce po tváři. S úsměvem od ucha k uchu řekl: „Jé smeták!“, opravila jsem ho, že to není smeták, ale štětec. Provázena další otázkou „A proč?“ jsem otevřela kufřík s barvami.

Mirek si je zaujatě prohlédl a ze svazku štětců vytáhl dva. Sám si vybral ten ze všech největší plochý štětec a mě vtiskl do ruky ten druhý největší. Z jeho slov: „Teto, držíš špatně, takhle musíš“ jsem usoudila, že malbu už nejspíš doma zkoušel, protože má jít letos poprvé do školky. Když jsem vzhledla od svého štětce, povšimla jsem si, že on jej drží naprosto vzorně - úplně jako tužku. Při pozdější práci se však toto lehce křečovitě gesto vytratilo, protože se na něj přestal soustředit.

„Co budeme dělat?“, zeptal se. „Půjdeme pro vodu, abychom mohli malovat, chceš jít se mnou?“ Mirek přikývl a chytil mě malou rukou za prst, ve druhé stále ještě držel vybraný štětec: „A kde je voda? Jdeme tam.“

Když jsme si v kelímku přinesli vodu, namočil štětec bez meškání do barvy a namaloval na papír suchou čáru. „Nejde.“, zaznělo. Vysvětlila jsem, že na akvarel je třeba hodně vody a pak až se papír navlhčí a přidá se barva, budou se dít divy. Vzala jsem svůj štětec a na jeden z volných papírů jsem udělala obrovskou zelenou skvrnu.

Míra opět vykulil oči a vykřikl: „Hýbe se.“ a hned začal tvořit svoji skvrnu. Pověděla jsem mu, že může sledovat, co se stane, když do té barevné kapky na papíře foukne. Za hlasitého „pffffff“ skvrnu na papíře popohnal.

Zeptala jsem se, zda ví, co se stane, když papír přeložíme na polovinu. Řekl, že neví, proto jsem se zeptala, zda to zkusíme, že se nám třeba podaří tajemství odhalit. Mirek přitakal, a tak jsme papír opatrně přeložili. Poté přitlačil ruce k papíru a pořádně se o ně opřel. Když papír vrátil do původní pozice, pojmenoval otisk jednoslovně „delfín“. Sdělila jsem mu, že technika, kterou zkoušíme, se nazývá dekalk. „Dekalk“, zopakoval a poté vytvořil ještě dva další otisky, které pojmenoval „bubák“. Grafický typ bubáka v podobě linie vyvedené plochým štětcem v ten moment zahltil naprosto celou tvorbu. Všechno, co Míra vytvořil, od té doby nazýval bubákem.

Přestože jsem záměrně tvořila na jiný papír, abych nezasahovala do jeho díla, on však maloval své bubáky i na tyto moje "cvičné" papíry. Byť je umisťoval zajímavě osově souměrně, tušila jsem, že ti bubáci zkrátka nejsou hodní a nebudou.

Zeptala jsem se Mirka, pročpak zrovna tihle bubáci. „Nevím, byl u nás a dělal na mě blm blm jazykem." Následoval rozkaz: „Teto, namaluj bubáka!" Když jsem oponovala, že bubáka neumím, zavolal Mirek na tatínka: „Táto, namaluj bubáka!" Tatínek jeho přání vyhověl a já hned věděla, odkud vítr vane. Do levého horního rohu čtvrtky totiž namaloval hlavu čerta s velkými rohy a rudým vyplazeným jazykem. „Tak je to správně?" ujistil se a díval se přitom na Mirka, který řekl: „Jo, bubák."



Obrázek 39 – Výsledné dílo dítěte předškolního věku k výtvarnému úkolu „Tajemství otisku“

7. ZÁVĚR

Cílem mojí bakalářské práce bylo nalézt, prostřednictvím problematiky počátků umění, společné faktory primárně ovlivňující zacházení s nalezeným tvarem jak v období pravěku, tak v současnosti.

Na začátku práce byla problematika nalezeného tvaru demonstrována na typických reprezentantech kamenné industrie jednotlivých hominidních kultur, které považuji za předstupeň nezbytný pro počátky umění, a to s ohledem na důležitost faktorů procesu hominizace a adaptace na prostředí. Zjistila jsem, že podobnost jednotlivých kolekcí industrií mohla souviset s použitou technikou, která měla též jistý vliv na konečný tvar artefaktu. Přímý vliv původního tvaru nalezené suroviny na konečný artefakt se mi nepodařilo prokázat. Nicméně při zhlédnutí video rekonstrukcí jednotlivých technik v expozici pavilonu Anthropos v Brně jsem registrovala častou převahu techniky nad samotným původním tvarem kamenné suroviny.

Dále se věnuje počátkům umění v období gravettienu na jižní Moravě. Prostřednictvím zde nalezených artefaktů jsem hledala definici pro společný prvek - faktor, který vystihuje základní podstatu artefaktů počátků umění a paralelně ovlivňuje i tvorbu vybraných současných autorů, využívajících nalezeného tvaru ve vlastní tvorbě. Za tyto faktory považuji vliv prekonceptů a tvarovou asociaci, která se prolíná jako tmelící prvek všemi kapitolami práce a spojuje ji v celek.

Její působení se promítá i v mé tvorbě v podobě dvou na sebe navazujících cyklů, pojatých kresebně i graficky. Oba zdůrazňují variabilitu horizontu Pálavských vrchů a vybízí diváka k tvarově asociační hře.

Na problematiku tvaru nahlížím také prostřednictvím jiných oborů, zejména psychologie a výtvarné pedagogiky, jejíž poznatky využívám v didaktické části práce.

Pro didaktickou část jsem koncipovala tři výtvarné úkoly pro různé věkové skupiny studentů, z nichž dva byly realizovány. Jejich cílem bylo seznámit hravou formou s počátky umění, jejich základními principy a přesahy do moderního umění.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- CIKÁNOVÁ, Karla. 1995.** *Objevujte s námi tvar.* Praha : Aventinum, 1995. str. 123. ISBN 80-7151-732-1.
- CLOTTE, Jean, PŮTOVÁ, Barbora a SOUKUP, Václav. 2011.** *Pravěké umění.* Praha : Akademie veřejné správy, 2011. str. 265. ISBN 978-808-7207-048.
- HUNT, Morton. 2000.** *Dějiny psychologie.* Praha : Portál, 2000. 978-80-7367-814-2.
- KLEIBL, Josef. 1976.** *Dějiny psané kamenem: po stopách člověka minulosti.* Praha : Artia, 1976. str. 61.
- KLÍMA, Bohuslav. 1983.** *Dolní Věstonice - tábořiště lovců mamutů.* Praha : Academia, 1983. str. 180.
- . **1963.** *Dolní Věstonice: Výzkum tábořiště lovců mamutů v letech 1947-1952.* Praha : Nakl. Československé akademie věd, 1963. str. 427.
- . **1997.** *Pavlov I - Northwest: the Upper Paleolithic burial and its settlement context.* Brno : Academy of Sciences of the Czech Republic, Institute of Archaeology, 1997. ISBN 80-860-2304-4.
- KULKA, Jiří. 2008.** *Psychologie umění.* Praha : Grada Publishing, 2008. str. 435. ISBN 978-802-4723-297.
- MAZÁK, Vratislav. 1986.** *Jak vznikl člověk: sága rodu Homo.* Praha : Kotva (Práce), 1986.
- MERHAUT, Vladislav a PAVELKA, Zdenko. 2009.** *Grafik Vladimír Boudník.* Praha : Torst, 2009. str. 402. ISBN 978-80-7215-382-4.
- Ondřej Michálek. Badalíková, Olga. 2007.** 20, Praha : Středoevropská galerie a nakladatelství pro sdružení Inter-Kontakt-Grafik, 2007. 1211-6890.
- PLHÁKOVÁ, Alena. 2006.** *Dějiny psychologie.* Praha : Grada, 2006. str. 328. ISBN 80-247-0871-.
- PODBORSKÝ, Vladimír. 1993.** *Pravěké dějiny Moravy.* Brno : Muzejní a vlastivědná společnost, 1993. str. 543. ISBN 80-850-4845-0.
- PRÍCHYSTAL, Antonín. 2009.** *Kamenné suroviny v praveku východní části střední Evropy.* Brno : Masarykova univerzita, 2009. ISBN 978-802-1049-284.
- READ, Herbert. 1967.** *Výchova uměním.* Praha : Odeon, 1967. str. 421.
- ROSELOVÁ, Věra. 2004.** *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově.* Praha : SARAH, 2004. 80-902267-5-2.
- SLAVÍK, Jan, WAWROSZ, Petr. 2011.** *Umění zážitku, zážitek umění: teorie a praxe artefaktiky.* Praha : Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2011.
- ŠVOBODA, Jiří A. 1999.** *Čas lovců: dějiny paleolitu, zvláště na Moravě.* Brno : Archeologický ústav AV ČR, 1999. ISBN 80-860-2319-2.
- ŠVOBODA, Jiří A. 2010.** *Dolní Věstonice - Pavlov.* Mikulov : Regionální muzeum v Mikulově, 2010.
- ŠVOBODA, Jiří. 1986.** *Mistři kamenného dláta: umění pravěkých lovců.* Praha : Panorama, 1986. str. 249.
- ŠVOBODA, Jiří. 2009.** *Paleolit Moravy a Slezska.* Brno : Archeologický ústav AV ČR, 2009. str. 303. ISBN 978-808-6023-908.
- . **2011.** *Pavlov excavations.* Brno : Academy of Sciences of the Czech Republic, Institute of Archaeology, 2011. str. 287. ISBN 978-808-6023-854.
- . **2005.** *Pavlov I - Southeast: a window into the Gravettian lifestyles.* Brno : Academy of Sciences of the Czech Republic, Institute of Archaeology, 2005. str. 500. ISBN 80-860-2367-2.

SVOBODA, Jiří, FROUZ, Martin a CLOTTE, Jean. 2011. *Počátky umění*. Praha : Academia, 2011. str. 335. ISBN 978-80-200-1925-7.

1999. *Toulky minulostí světa*. Praha : Baronet, 1999. ISBN 80-721-4237-2.

VALOCH, Karel, LÁZNIČKOVÁ - GALETOVÁ, Martina. 2009. *Nejstarší umění střední Evropy: první mezinárodní výstava originálů paleolitického umění*. Brno : Moravské zemské muzeum, 2009.

SEZNAM OBRÁZKŮ

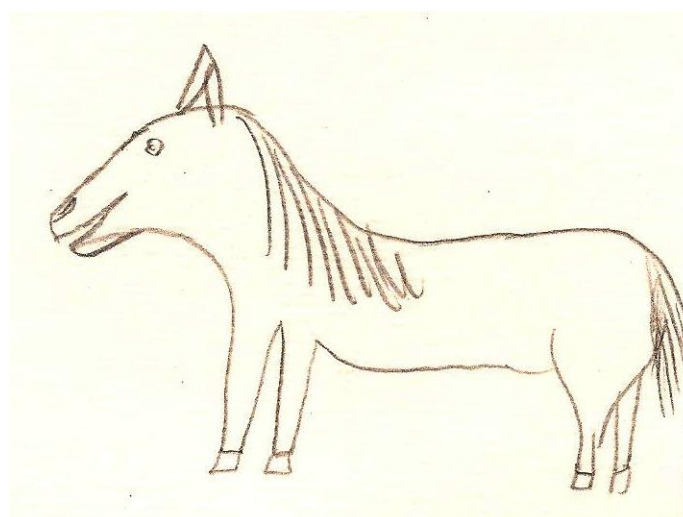
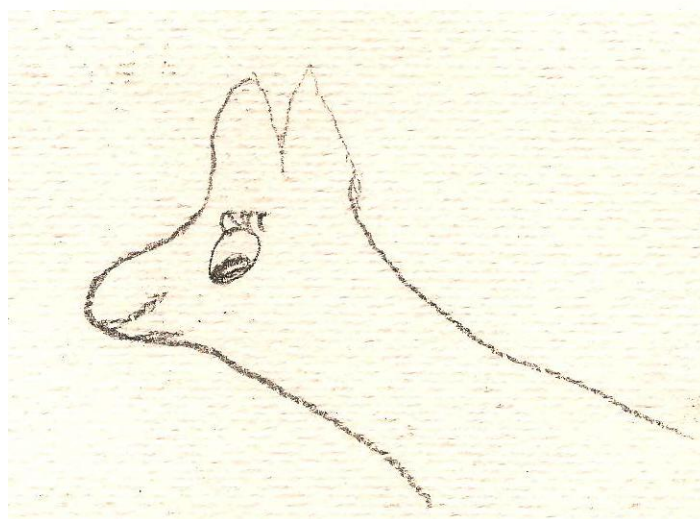
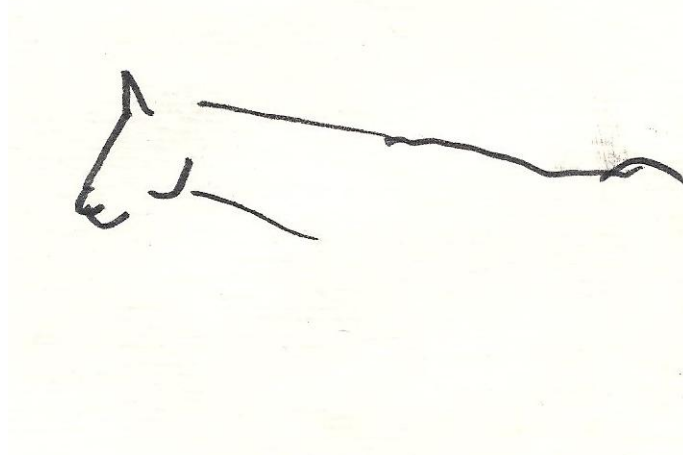
Obrázek 1 – Homo habilis (KLEIBL, 1976)	12
Obrázek 2 – Nástroje oldovanské kultury (MAZÁK, 1986)	13
Obrázek 3 - Homo erectus (KLEIBL, 1976)	13
Obrázek 4 – Pěstní klín (archiv autorky)	14
Obrázek 5 – Homo neanderthalensis (KLEIBL, 1976)	14
Obrázek 6 – Nástroj mousterské kultury (archiv autorky)	15
Obrázek 7 – Nástroje mousterské kultury (archiv autorky)	15
Obrázek 8 – Homo sapiens sapiens (KLEIBL, 1976)	16
Obrázek 9 – Negativní otisk ruky (archiv autorky)	17
Obrázek 10 – Otloukač (archiv autorky)	19
Obrázek 11 – Mikrolitické nástroje (archiv autorky)	19
Obrázek 12 – Mapa prostoru Pálavských vrchů na mamutím klu (archiv autorky)	21
Obrázek 13 – Retušér (archiv autorky)	23
Obrázek 14 – Úštěpy (archiv autorky)	23
Obrázek 15 – Rohovec (archiv autorky)	24
Obrázek 16 – Radiolarit (archiv autorky)	24
Obrázek 17 – Počítací hůlka (archiv autorky)	26
Obrázek 18 – Venuše z Laussel (archiv autorky)	29
Obrázek 19 – Willendorfská venuše (archiv autorky)	29
Obrázek 20 – Venuše z Lespugue (archiv autorky)	29
Obrázek 21 – Venuše z Gagarina (archiv autorky)	29
Obrázek 22 – Antropomorfní figurka muže z Brna (archiv autorky)	30
Obrázek 23 – Antropomorfní figurka muže z Brna – detail plošky (archiv autorky)	30
Obrázek 24 – Antropomorfní figurka muže z Brna – detail plošky (archiv autorky)	30
Obrázek 25 – Venuše da Vinci (archiv autorky)	31
Obrázek 26 – Rekonstrukce tváře Venuše da Vinci (archiv autorky)	31
Obrázek 27 – Tvůrce Věstonické venuše (KLEIBL, 1976)	32
Obrázek 28 – Věstonická venuše (archiv autorky)	32
Obrázek 29 – Venuše z mamutoviny (archiv autorky)	32
Obrázek 30 – Ukázka využití barviv (archiv autorky)	36
Obrázek 31 – Zákon blízkosti (HUNT, 2000)	39
Obrázek 32 – Zákon podobnosti (HUNT, 2000)	40
Obrázek 33 – Zákon pokračování (HUNT, 2000)	40
Obrázek 34 – Zákon pregnantnosti (HUNT, 2000)	41
Obrázek 35 – Reverzibilní figury (HUNT, 2000)	41
Obrázek 36 – Výsledné dílo k výtvarnému úkolu „Jaký tvar má kůň?“	55

Obrázek 37 – Výsledné dílo dítěte předškolního věku k výtvarnému úkolu „Jaký tvar má kůň?“	56
Obrázek 38 – Mirek (3 roky)	57
Obrázek 39 – Výsledné dílo dítěte předškolního věku k výtvarnému úkolu „Tajemství otisku“	59

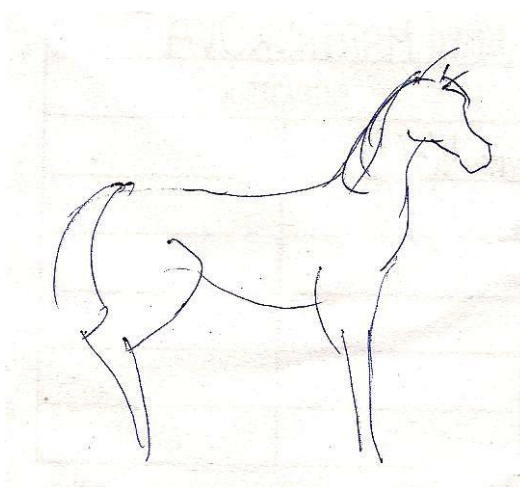
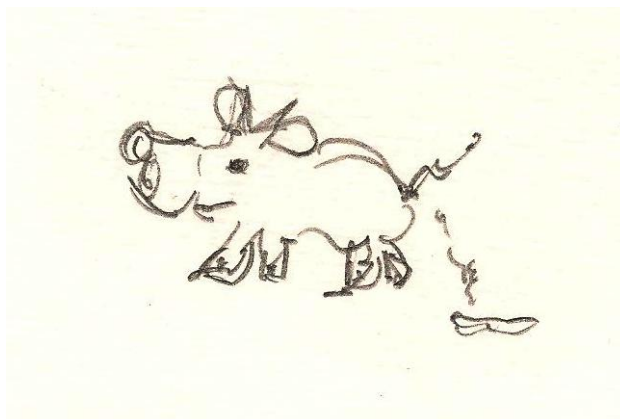
PŘÍLOHY

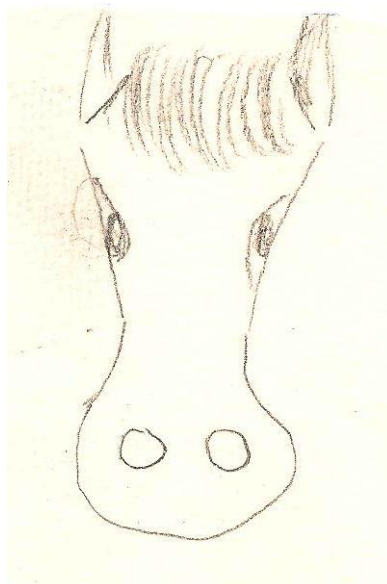
Příloha 1 - Výsledky výtvarného úkolu „Jaký tvar má kůň?“	I
Příloha 2 - Výsledky výtvarného úkolu „Tajemství otisku.“	V

Příloha 1 - Výsledky výtvarného úkolu „Jaký tvar má kůň?“









Příloha 2 - Výsledky výtvarného úkolu „Tajemství otisku.“

